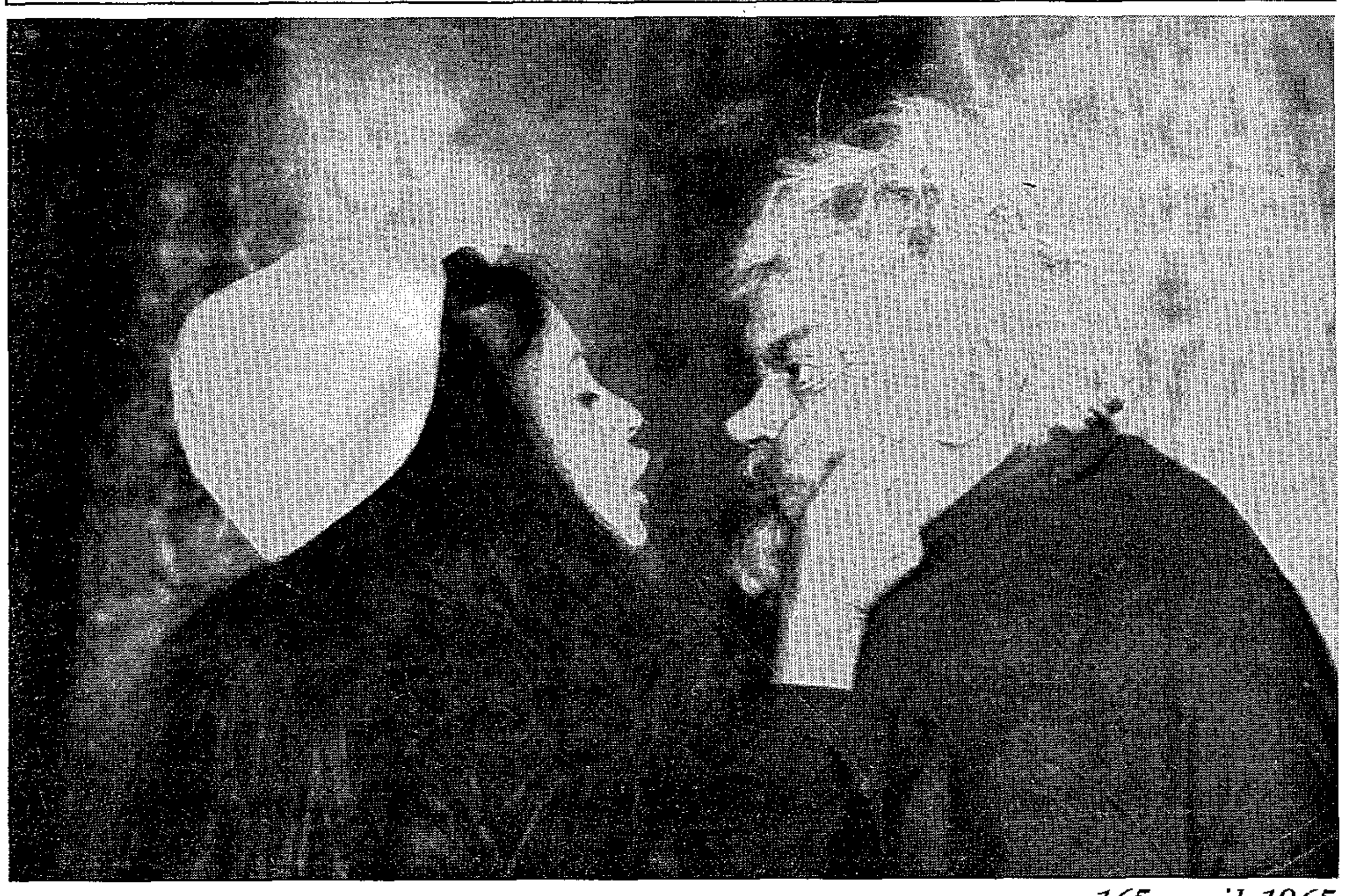
# cahiers du CINEMA

## Varda
## Bergman
## Welles



165 avril 1965



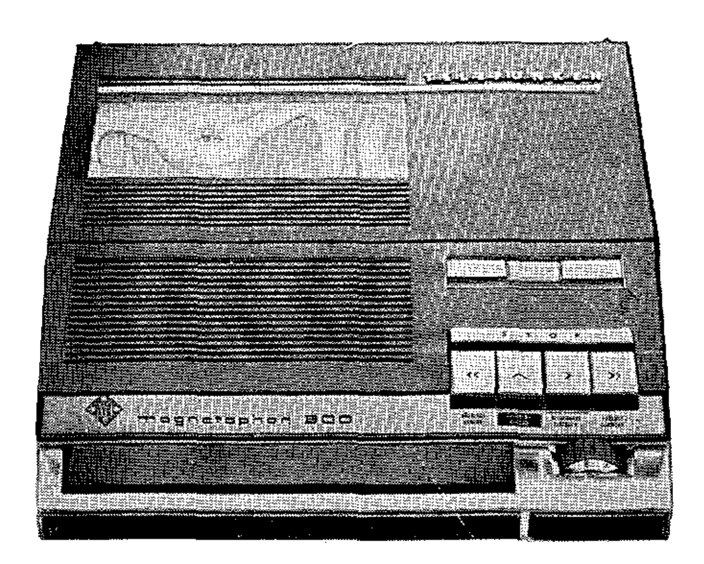

TELE
FUN
KEN

**Plus de fils encombrants...**

Tout ce que votre caméra filme, ce nouveau magnétophone à transistors peut l'enregistrer car il marche dans les conditions les plus invraisemblables et dans toutes les positions : le M 300 est vraiment le magnétophone du reporter !

Dès maintenant vous pouvez trouver le DIACHRON (dispositif de synchronisation pour appareil audio-visuel).

Documentation sur demande :
*tous concessionnaires*
ou TELEFUNKEN - FRANCE S. A.
B. P. 1/20 PARIS



PUBLI-SYNTEX 23

« ...*rien ne peut plus se faire sans que plusieurs soient associés d'une certaine manière.* »
Michel Deguy.




# cahiers du CINEMA



Orson Welles : Chimes at Midnight (Jeanne Moreau, O.W.).



Antoine Bourseiller : Marie Soleil.

N° 165 - AVRIL 1965

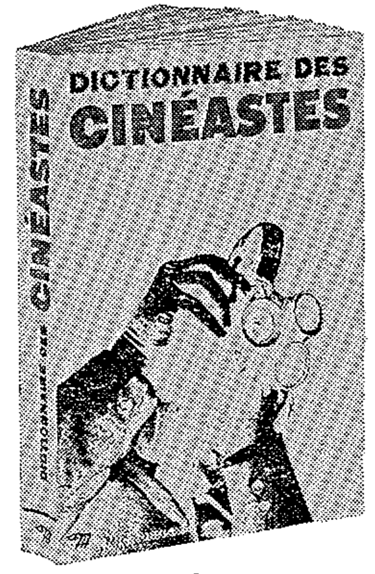


CAHIERS DU CINÉMA, Revue mensuelle de Cinéma
Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - 359-52-80
Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34

Comité de rédaction : Jacques Doniol-Valcroze, Daniel Filipacchi, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Roger Thérond, François Truffaut. Rédacteurs en chef : Jean-Louis Ginibre, Jacques Rivette. Rédacteur en chef adjoint : Jean-Louis Comolli. Mise en pages : Andréa Bureau. Secrétariat : Jean Narboni. Documentation photo : Jean-Pierre Biesse. Secrétaire général : Jean Hohman. Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Tous droits réservés. Copyright by les Editions de l'Etoile.







1819-1965



# Toute Technique évolue... y compris celle de la garantie

*Comme son arrière-grand-père, l'homme de 1965 souscrit des contrats d'assurance. Mais ces contrats sont adaptés aux circonstances actuelles. Ils accordent des garanties illimitées. Ils ne comportent pas de déclaration de capitaux.*

*L'homme moderne s'adresse à*

## La Compagnie Française du Phénix

fondée en 1819

mais toujours à l'avant-garde du progrès technique.

*Ses références le prouvent :*

## C'EST LA COMPAGNIE D'ASSURANCES DU CINÉMA ET DE L'ÉLITE ARTISTIQUE FRANÇAISE

**33, RUE LAFAYETTE - PARIS - IXe - 878-98-90**
SERVICE **P.A.I.** POUR PARIS — **P.R.I.** POUR LA PROVINCE

# le cahier des lecteurs

## Pologne

Il me semble que vous mésestimez le cinéma polonais... Ainsi, dans votre n° 155, L. Moullet traite *Train de nuit* avec légèreté et désinvolture, et pour dix lignes d'une critique sérieuse qui entrevoit la nature du film, il nous en offre quarante de verbiage inutile... Ensuite, dans votre n° 157, vous expédiez en quelques lignes le *Samson* de Wajda. Ce film, sans être un chef-d'œuvre, est extrêmement intéressant et nous offre un autre aspect de la personnalité de Wajda, intermédiaire entre sa trilogie initiale et *Les Charmeurs innocents*.
Enfin, il y a (n° 163) l'article de Moullet (décidément il sévit beaucoup dans le cinéma polonais). Réduire Munk à une suite de ratages que seuls viendraient racheter son « chef-d'œuvre *La Passagère* et... ses bonnes intentions, c'est bien peu aimer Munk... Quant à valoriser son œuvre par rapport au reste du cinéma polonais, c'est un non-sens. Car si Munk est différent des autres, et se trouve à l'opposé d'un Wajda par exemple, il se trouve que j'aime le cinéma polonais parce qu'il contient à la fois Wajda, Munk, Kawalerowicz et Polanski, de même que Resnais, Truffaut, Godard et Demy pour ne citer qu'eux me font, à des titres divers, aimer le cinéma français... — N. GUIBERT, PARIS (5e).

## Godard et le montage

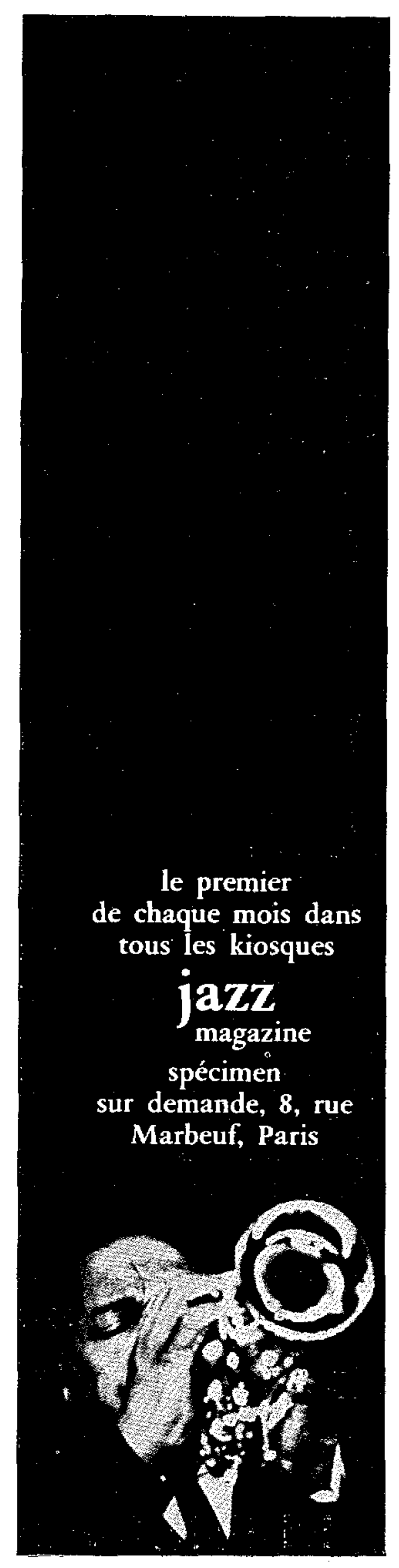
*Voici une lettre personnelle adressée par Christian Metz à notre collaborateur Gérard Guégan, lettre que nous reproduisons avec l'accord des intéressés :*
Dans votre critique d'*Une femme mariée* (n° 163 des « Cahiers », p. 81-82), vous faites allusion à l'article que j'ai publié dans « Communications », n° 4, sous le titre « Le cinéma : langue ou langage ? » Vous dites que le grand tort de cet article est de refuser le montage. Je ne pense pas que vous ayez correctement interprété mon texte, et il est d'ailleurs possible, comme souvent en pareil cas, que la faute en incombe en partie à ce texte lui-même, où je n'ai peut-être pas été assez clair. Toujours est-il que je condamnais *uniquement* — un peu dans l'esprit d'un Leenhardt ou d'un Rossellini — *une certaine forme* de montage (et de « syntaxe cinématographique »), que le cinéma a d'ailleurs dépassée de lui-même : disons les théories du montage-roi, de la manipulation souveraine, les délires sur la toute-puissance du montage, le cinéma entier réduit au seul montage. Exemple : l'abus des métaphores non-diégétiques, des surimpressions, du montage court, etc.
Mais dans son principe le plus général, le montage demeure — j'en suis persuadé, et c'est d'ailleurs une évidence — une des bases essentielles de tout cinéma. Le texte de Rossellini que je citais (p. 52, premier paragraphe) le disait lui-même. Je soulignais, d'autre part, qu'avec des cinéastes comme Orson Welles ou Alain Resnais commence tout un nouveau montage, compris autrement, et qui n'est plus une caricature des structures verbales (p. 64). Ce nouveau montage apparaît aussi, sous une forme fort intéressante, dans *Une femme mariée* et sur ce point je suis pleinement d'accord avec vous.
J'ai fort peu d'opinions communes avec les « Cahiers », mais il est une question sur laquelle je les ai pleinement approuvés et où ils ont, je crois, fait du très bon travail : ils ont hâté et favorisé la venue au jour de nouveaux talents et de nouvelles tendances (articles de Bazin, Leenhardt, Astruc, Truffaut, etc.). Tout particulièrement, ils ont aidé pour leur part à dépasser un certain cinéma qui, l'heure des génies passée (Eisenstein), ne pouvait se survivre que comme un cinéma du *signe grossier* et de la manipulation irresponsable. Mais le montage, lui, a encore de beaux jours à vivre. Le montage d'*A bout de souffle* est admirable. Et ce n'est qu'un exemple. Seul un certain montage est mort... — Christian METZ - 7, rue Maître-Albert - PARIS (5e).

## Déception hitchcockienne

Rien n'est plus ennuyeux que de voir un des cinéastes en qui l'on a le plus confiance, faire un mauvais pas. Pourtant j'ai dû me rendre à l'évidence après avoir vu une seconde fois *Marnie* ; certes, Hitch nous propose, mais nous choisissons avant qu'il nous le demande et à notre plus grande déception il ne nous offrira pas la possibilité d'une fin ouverte, sinon une autre solution que celle qu'il nous tend dès le début.
Alors pour masquer notre déception, on se livre, comme tout hitchcockien moyen, au petit jeu bien amusant de la thématique qui n'aurait dû être qu'un point de repère. Que nous reste-t-il donc ? Avant tout une femme impossible ; on peut alors comprendre le dédain de la critique devant ce qu'on hésite à appeler une étude trop explicite.
*Marnie* ne nous livre qu'une certitude : celle de ne pas s'être trompé sur les films précédents, et qu'une satisfaction donc : celle de retrouver toutes les clés, même si pour une fois elles ne coïncident pas avec la serrure. — Jean-Claude BOISSEAU - PARIS.
*Le seul conseil que nous puissions nous permettre de vous donner : revoyez une troisième fois* Marnie...

## Loti, Moullet et le Nô

... Au vrai, le lecteur d'une revue comme la vôtre ne doit pas y chercher une conformité idéale avec ses vues, ni une parole d'Evangile, mais la confrontation libre et intelligente avec de bons esprits dont le principal mérite est d'aiguillonner le sens critique du spectateur moyen : ainsi s'instaure un dialogue fécond entre les films, la critique et les spectateurs, bien plus propre à faire progresser l'intérêt pour la chose cinématographique que la complaisance de la critique démagogique envers les goûts d'un public passif ou que l'attitude du « fan » des Cahiers qui les prend pour la manne tombée du ciel. J'entends bien de vos lecteurs émettre des réserves sur votre vocabulaire et



votre style « compliqués ». Il est vrai qu'assez souvent vous pourriez dire en langage plus simple et, somme toute, plus élégant, les mêmes choses, sans qu'elles perdent de leur profondeur, bien au contraire ! J'y vois parfois de la coquetterie et même de l'infantilisme. Mais il y a un très net progrès : continuez dans cette voie ! D'autre part, le fait même que les *Cahiers* soient un peu difficiles à lire, empêche le lecteur de recevoir paresseusement la manne et éveille constamment son esprit, en le préparant au dialogue évoqué plus haut...

... D'autre part, je n'ai guère apprécié le démolissage de Kurosawa par Luc Moullet. Disons que ce dernier, s'il veut de manière louable se garder de toute « admiration à la Loti » en vient à refuser par esprit de système toute tradition japonaise et commet ainsi l'erreur inverse de celle qu'il dénonce. Pourquoi d'ailleurs condamner la tradition du Nô parce que c'est justement une tradition ? Pourquoi vouloir priver une tradition nationale, collective, de valeur artistique ? Cela n'est pas sérieux ! Si Kurosawa, c'est le Nô, *alors, vive le Nô* ! Je comprends bien que les grimaces des protagonistes et les conventions des gestes peuvent prêter à rire pour une sensibilité occidentale. Pour moi, je ne ris pas (sauf dans *La Forteresse cachée* où l'intention burlesque est trop évidente : c'est, au fond, un roman picaresque) mais je suis *pris aux tripes par cet art qui, à force* d'antinaturel, de conventions, de schématisme et d'abstraction, réussit à être d'une force expressionniste terrifiante et à rendre les sentiments multipliés par dix (il faut aimer bien sûr alors les outrances), jusqu'à leur donner une dimension universelle, détachés qu'ils *sont des sujets qui les éprouvent*. D'où un art de la quintessence... — Vincent BERKELMANS - 61, rue Madame - PARIS (6e).

## Erratum

*Dans l'article de Pierre Kast : « Le sucre du sel » (n° 164, page 56, troisième colonne), il faut lire, à la quatorzième ligne du second paragraphe :* « ... c'est un monde marqué de la non-communication. Il y a aussi bien des variétés d'alcooliques, *mais je crois*, j'en connais des exemples, que l'usager recherche un accroissement aussi vertigineux que possible de la communication, de la vitesse de communication. Les choses tournent plus vite... »

## Post-scriptum

A monsieur Jean Vivié,
Secrétaire Général de la C.S.T.

Permettez-moi de rectifier vos rectifications (Cahiers du Cinéma de mars, p. 6) à mon article.

1° L'interdiction de fumer peut favoriser les incendies (cf. Rueil), car les contrevenants — plus nombreux dans les vieilles salles plus inflammables et moins respectées — n'ont pas de cendrier et doivent parfois jeter leurs cendres et mégots très rapidement, (l'ouvreuse approche), maladroitement donc. Le spectateur est fautif (si on le retrouve), l'exploitant aussi (mais il lui faudrait dix ouvreuses-gendarmes...), pas la Loi ni la C.S.T., qui éviteraient pourtant ce risque en supprimant l'interdiction, moyennant une réglementation accrue.

2° La fumée ne trouble pas la projection dans les salles bien aérées, vastes, à l'écran suffisamment haut, aux fauteuils confortables (on reste face à l'écran, on ne fume pas vers le voisin) et espacés. Dans les cinémas anglais, les cinémas américains de France et les salles privées de Paris, l'autorisation est apparue plus bénéfique que l'interdiction.

3° L'article 13 du décret du 18-1-61 (Tout film doit être présenté au public dans la forme où il a été approuvé par la commission de contrôle) vous donne les moyens de supprimer l'irrespect du format dans 9 ou 8 cas sur 10 : *a*) la C.S.T. visite chaque salle, note les formats de projection convenables qu'elle peut offrir ; *b*) d'après les déclarations à la commission de contrôle, le C.N.C. note les formats des films en exploitation ; *c*) à la déclaration des programmes par les exploitants, le C.N.C. les interdit en cas de non coïncidence. Il y a suffisamment de films sur le marché en standard — ou en *panoramique* — pour satisfaire les mal-équipés. Evidemment, cela donnerait du travail à la C.S.T...

4° D'accord, la complexité des nouvelles techniques n'explique pas la mauvaise projection, justifiée par un réglage insuffisant, mais celui-ci est causé par la complexité des nouvelles techniques : *le 70 mm demande évidemment plus de surveillance et de réglages*, nous écrit un projectionniste. L'apathie du public est excusable : ça ne fait pas bien de crier dans un lieu public quand on sort quelqu'un ; le spectateur ne sait pas toujours si c'est la faute du projectionniste ou du film, et ne veut pas passer pour un imbécile.

5° D'accord, il y avait quelques copies qui gaufraient à Cannes, mais il n'y en avait pas 20. Curieux que 2 films consécutifs et de nationalité différente gaufrent identiquement, que le même film gaufre dans la Grande Salle et pas dans la Petite (toujours supérieure). Et l'affaire *Pasazerka* alors ? Vous avez un ridicule de moins, celui de n'avoir pas osé redire que c'était la faute du spectateur...

6° La passivité des projectionnistes s'explique effectivement par la désaffection à ce métier qui fait travailler les jours de repos familial. Mais, si les projectionnistes étaient mieux payés, ils feraient peut-être sacrifice de leur dimanche, et retrouveraient en semaine leur femme, qui ne serait plus forcée de travailler. En 1930, le dimanche existait déjà, pas la désaffection.

7° Il est plaisant de constater que la C.S.T. avoue n'avoir poussé à la réalisation (venue en partie d'initiative individuelle, à elle étrangère) de matériel léger que dans le domaine du 16 (on ne touche pas au 35, pour ne pas diminuer l'emploi des studios et techniciens) et des lampes à iode, qui n'ont guère d'intérêt — vous l'avouerez — *pour ceux qui* travaillent en matériel léger, 3 spots sur compteur dedans, 2 réflecteurs dehors, ou pas d'éclairage du tout (éclairage par fenêtre, ou toit ôté dans les maisons du Midi). N'est-ce point la C. S. T. qui a poussé, au contraire, le 70 mm ? Résultats : 4 films français déficitaires, techniquement et *artistiquement* décevants (critique et festivals sont d'accord) et projetés en 35 jusque dans les salles 70. La raison ? On n'aime pas les cadrages cahotants, les taches d'éclairage irrégulières. Or, depuis Platon, on admet la confusion de l'idée et de la forme. Refusant des formes, vous refusez des idées. Refusant le cahotement, reflet parfois de l'incertitude sociale, morale, physique sous notre régime, vous faites de la propagande gouvernementale, comme vous en faites contre la petite et libre entreprise en ventant le seul et coûteux matériel lourd. Les taches de lumière sont-elles si régulières dans la vie ? Notre corps, la matière obéissent-ils à votre loi du non-cahot ? Bertolucci, Brault, Godard ne prouvent-ils pas que la beauté peut avoir n'importe quelle base, et sera d'autant plus originale et considérable que cette base sera la plus inconnue ou même la moins élevée ?

Je suis entièrement d'accord avec vous en ce qui concerne les autres termes de votre réponse. — Albert JUROSS.

## Imprécisions

Que d'erreurs ! Que d'imprécisions, que de confusions sur le fonctionnement des Commissions du Centre National du Cinéma, le système des cartes professionnelles, l'équipe minimum, sur la *politique de notre syndicat*, la Convention Collective !

Etant donné la notoriété (parfois) des gens qui énoncent ces erreurs on ne peut que s'interroger sur le sérieux de votre revue.

Croyez que nous ferons toute la publicité nécessaire.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

Le Secrétaire Administratif (du Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique) : D. MARTINEAU.

*Que d'imprécisions, en effet.*

Jean-André FIESCHI.


**LE TERRAIN VAGUE**

23-25, rue du Cherche-Midi, Paris-6e

**POSITIF**

| | | |
|---|---|---|
| Nos 61-62-63 | L'Erotisme, | 13,50 F |
| Nos 64-65 | Aspects du Cinéma américain, | 9 F |
| N° 66 | Antonioni, | 6 F |
| Nos 67-68 | U.R.S.S. - Cuba - Hollywood, | 9 F |
| N° 69 | Rosi | 4,50 F |

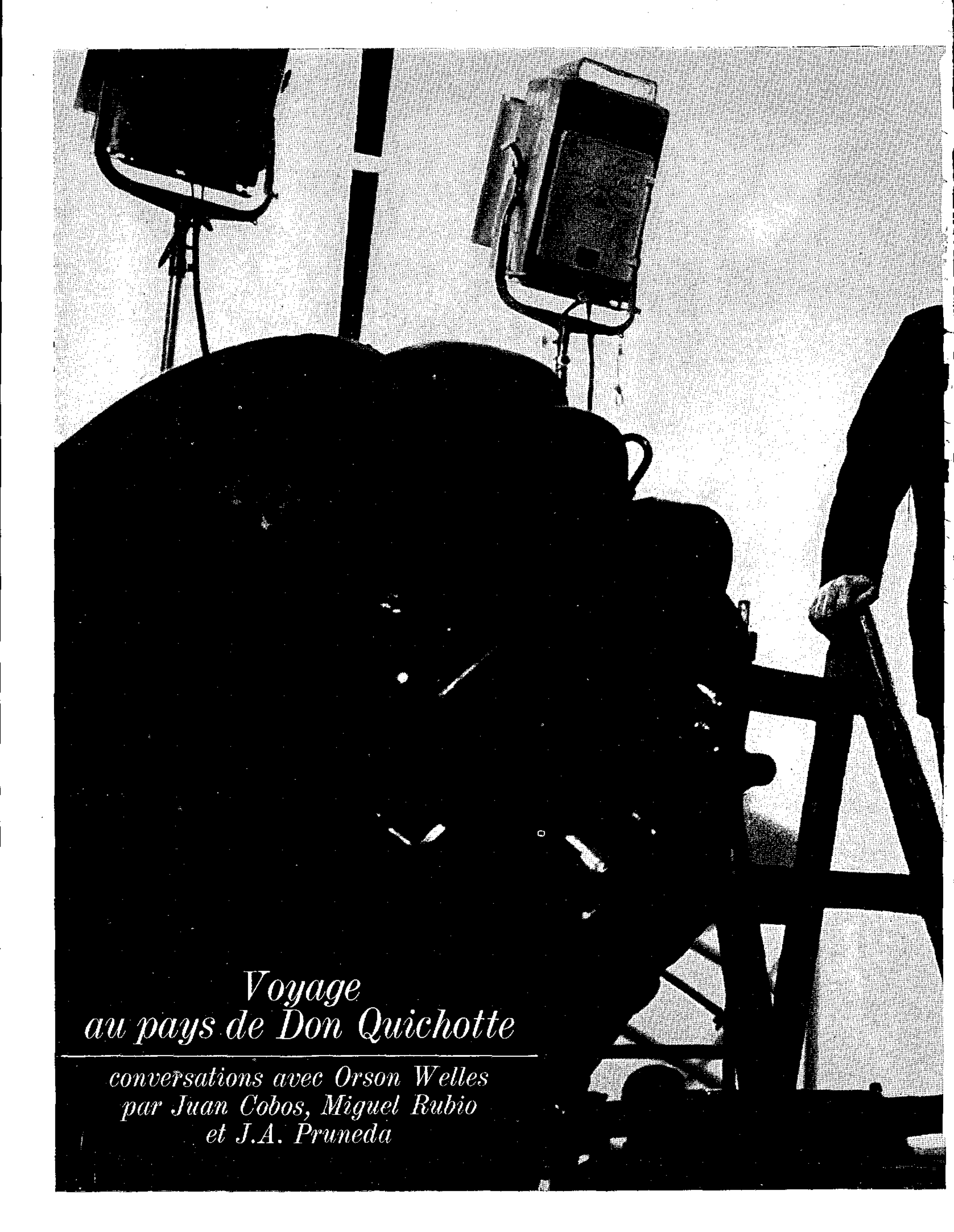
**MIDI-MINUIT FANTASTIQUE**

| | | |
|---|---|---|
| Nos 10-11 | Corman-Castle-Fisher | 12 F |

# LE CONSEIL DES DIX

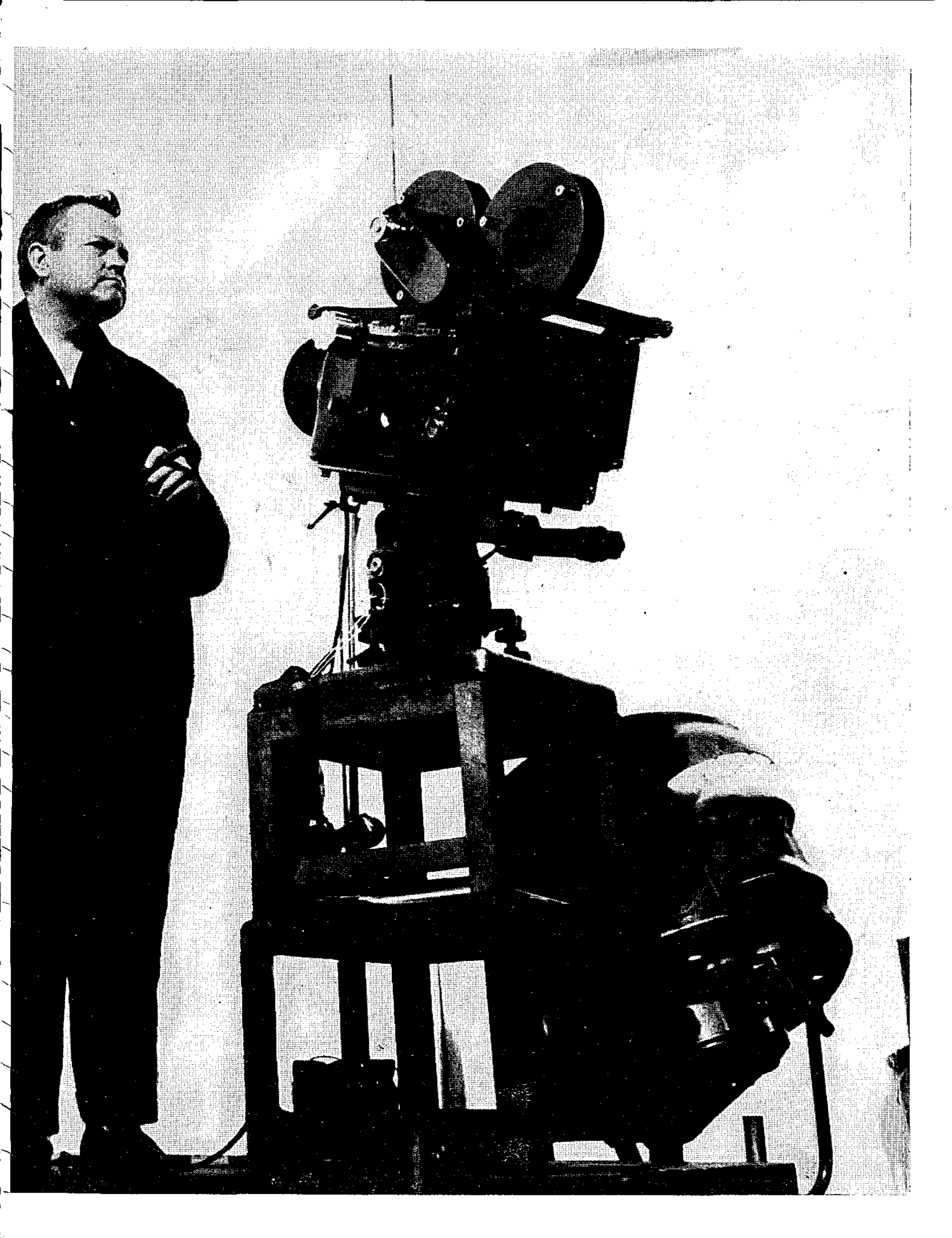
COTATIONS ● inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

| | Michel Aubriant (Paris-Presse) | Robert Benayoun (Positif) | Jean-Louis Bory (Arts) | Albert Cervoni (France-Nouvelle) | Jean Collet (Télérama) | Jean-Louis Comolli (Cahiers) | Michel Cournot (Le Nouvel Observateur) | Michel Delahaye (Cahiers) | Jean-André Fieschi (Cahiers) | Georges Sadoul (Lettres Françaises) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **La Vieille Dame indigne** (R. Allio) | ★★★ | ★ | ★★ | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★ | ★★★★ | ★★★ | ★★★ |
| **The Disorderly Orderly** (F. Tashlin) | ● | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★ | ★★★★ | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ |
| **Le Bonheur** (A. Varda) | ★★ | ★ | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★★ | ● | ● | ★★★★ | ★★ |
| **L'Evangile selon saint Matthieu** (Pasolini) | ★★★ | ● | ★★★ | ★★ | ★ | ★★★ | ● | ★★★★ | ★★★★ | ★ |
| **La Bourrasque** (V. Bassov) | | | | | ★★ | ★★★★ | ★ | ★★ | ★★★ | ★ |
| **Quand naîtra le jour** (A. Kardar) | ★★ | | ★★ | | | ● | ★★★ | | ● | ★★★ |
| **Ouvrez la porte et regardez** (J. Hill) | | ★★ | ★ | ★ | ★★★ | | | ★ | | ★ |
| **Au revoir, Charlie** (V. Minnelli) | ★ | ★ | ★★★ | ★★ | ★★ | ★ | ★★ | ● | ● | ★ |
| **Point limite** (S. Lumet) | ★ | ★★ | ★ | ★★ | ★ | | ● | | ● | |
| **Antigone** (G. Tzavellas) | ★★ | ● | ● | | | | | | | ★ |
| **Le Trouble-fête** (T.J. Flicker) | ★★ | ● | ● | ★★ | | | ● | ● | ● | ★ |
| **Celui qui n'existait pas** (W. Castle) | ★★ | ★ | ● | | | | | ● | ● | ● |
| **La Meurtrière diabolique** (W. Castle) | | ★ | | | | | | | ● | |
| **La Bonne Occase** (M. Drach) | ★ | ● | ★ | ★ | | | | ● | ● | ● |
| **Le Corniaud** (G. Oury) | ★ | ● | ● | ★ | ● | ★ | ● | | ● | ● |
| **Les Canons de Batasi** (J. Guillermin) | ★ | ★ | | | | | ● | | | ● |
| **L'Homme qui a trop parlé** (P. Karlson) | | ★ | | | | ● | | ● | ● | |
| **Zorba le Grec** (M. Cacoyannis) | ● | ★ | ● | ★ | | ● | ● | ● | ● | ● |
| **L'Invasion secrète** (R. Corman) | ● | ★★ | ● | ● | | ● | ● | ● | ● | ● |
| **La Septième Aube** (L. Gilbert) | ● | ● | | ● | ● | | | ★ | | ● |
| **L'Etrange Mort de Miss Gray** (M. Truman) | | ● | | | | ● | | | ● | |
| **Grand Méchant Loup appelle** (R. Nelson) | ● | ● | | | | ● | | | | ● |
| **Déclic et des claques** (P. Clair) | ● | ● | | ● | | ● | | | | ● |
| **Une femme dans une cage** (W. Grauman) | ● | ● | | | | ● | ● | ● | ● | ● |
| **Moi et les hommes de 40 ans** (Pinoteau) | ● | ● | ● | ● | ● | ● | | | ● | ● |
| **Le Majordome** (J. Delannoy) | ● | ● | ● | ● | ● | ● | | | ● | ● |



# *Voyage au pays de Don Quichotte*

*conversations avec Orson Welles par Juan Cobos, Miguel Rubio et J.A. Pruneda*



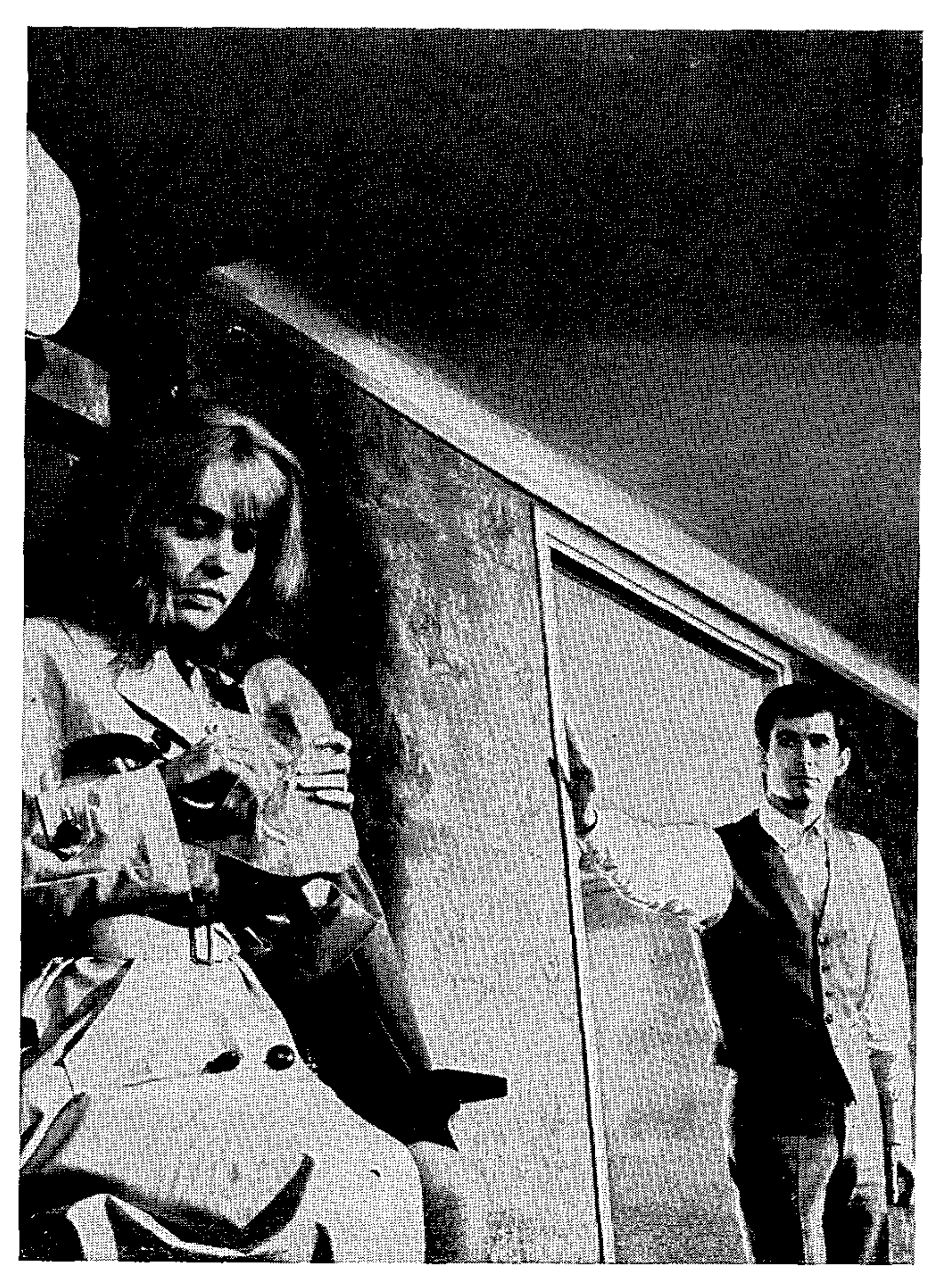
**QUESTION** Dans *Le Procès*, il semble que vous fassiez une critique sévère de l'abus du pouvoir ; à moins qu'il ne s'agisse de quelque chose de plus profond : Perkins apparaît comme une sorte de Prométhée...
**WELLES** C'est aussi un petit bureaucrate. Je le considère comme coupable.
**QUESTION** Pourquoi dites-vous qu'il est coupable ?
**WELLES** Qui sait ? Il appartient à quelque chose qui représente le mal et qui, en même temps, fait partie de lui. Il n'est pas coupable de ce qu'on lui reproche, mais il est coupable tout de même : il appartient à une société coupable, il collabore avec elle. De toute façon, je ne suis pas un analyste de Kafka.
**QUESTION** Joseph K devrait-il lutter ?
**WELLES** Il ne le fait pas, il devrait peut-être le faire, mais je ne prends pas position dans mon film. K collabore tout le temps. Dans le livre de Kafka aussi. Moi, je lui permets seulement de défier ses bourreaux, à la fin.
**QUESTION** Il existe une version du scénario avec une fin différente : K mourait sous les coups de poignard de ses bourreaux.
**WELLES** Cette fin ne me plaît pas. Je crois qu'il s'agit là d'un « ballet » écrit par un intellectuel juif avant Hitler. Après la mort de six millions de Juifs, Kafka ne dirait pas cela. Il me semble que c'est du pré-Auschwitz. Je ne veux pas dire que ma fin était bonne, mais c'était la seule solution. Je devais passer à une vitesse supérieure, même si ce n'était que pour quelques instants.
**QUESTION** Une des constantes de votre œuvre, c'est cette lutte pour la liberté et la défense de l'individu.
**WELLES** Une lutte pour la dignité. Je ne suis absolument pas d'accord avec ces œuvres d'art, ces romans, ces films qui, de nos jours, parlent du désespoir. Je ne pense pas qu'un artiste puisse prendre le désespoir total comme sujet : nous en sommes trop proches dans la vie quotidienne. Ce genre de sujet ne peut être utilisé que lorsque la vie est moins dangereuse et plus clairement affirmative.
**QUESTION** Dans la transposition au cinéma du « Procès », il y a un changement qui est fondamental ; dans le livre de Kafka, le personnage de K est plus passif que dans le film.
**WELLES** Je l'ai fait plus actif, au sens propre. Je ne crois pas que les personnages passifs conviennent au drame. Je n'ai rien contre Antonioni, par exemple, mais, pour m'intéresser, les personnages doivent faire quelque chose, du point de vue dramatique s'entend.
**QUESTION** *Le Procès* était-il un projet ancien ?
**WELLES** J'avais dit une fois que l'on pourrait tirer un bon film du roman, mais sans penser à moi. Un homme est venu me voir et m'a dit qu'il croyait pouvoir trouver de l'argent pour que je fasse un film en France. Il m'a donné une liste de films en me demandant de choisir. Et sur cette liste de quinze films, j'ai choisi celui qui, je crois, était le meilleur : *Le Procès*. Puisque je ne pouvais pas faire une histoire écrite par moi-même, j'ai choisi Kafka.
**QUESTION** Quels films voulez-vous vraiment faire ?
**WELLES** Les miens. J'ai des tiroirs pleins de scénarios écrits par moi.
**QUESTION** Dans *Le Procès*, le long travelling sur Katina Paxinou traînant la malle pendant qu'Anthony Perkins lui parle, est-il en hommage à Brecht ?
**WELLES** Je ne l'ai pas vu ainsi. Il y avait une longue scène avec elle, qui durait dix minutes, et que j'ai d'ailleurs supprimée la veille de la première à Paris. Je n'ai vu le film entier qu'une seule fois. Nous étions encore en train de mixer, et voilà que la première nous tombait dessus : au dernier moment, j'ai raccourci la scène de dix minutes. Elle devait être la meilleure scène du film et elle ne l'était pas. Quelque chose n'avait pas marché, je suppose. J'ignore pourquoi, mais elle n'était pas réussie. Le sujet de cette scène était le libre-arbitre. Elle était teintée de comédie noire, et c'était mon cheval de bataille. Comme vous le savez, il est toujours dirigé contre la machine et favorable à la liberté.
**QUESTION** S'agit-il de vos propres réflexions sur le cinéma, lorsque Joseph K voit les diapositives, à la fin, avec l'histoire du gardien, de la porte, etc.?
**WELLES** Il s'agit du problème technique que pose cette histoire à raconter : si elle était racontée à ce moment-là, le public s'endormirait ; c'est pourquoi je la raconte au début, et ne la rappelle qu'à la fin. L'effet obtenu équivalait à raconter l'histoire à ce moment-là, et je pouvais alors le faire en quelques secondes. Mais, de toute façon, ce n'est pas moi l'avocat.
**QUESTION** Un critique, qui admire beaucoup votre œuvre, a dit que dans *Le Procès* vous vous répétiez vous-même...
**WELLES** C'est exact, je me suis répété. Je crois que nous le faisons toujours. Nous reprenons toujours certains éléments. Comment l'éviter ? Un acteur a toujours le même timbre de voix et, par conséquent, se répète. Il en est de même pour le chanteur, le peintre... Il y a toujours certaines choses qui reviennent, car elles font partie de sa personnalité, de son style. Si elles n'en faisaient pas partie, ce serait une personnalité si complexe qu'il deviendrait impossible de l'identifier.
Il n'est pas dans mes intentions de me répéter, mais, dans mon travail, il doit y avoir certainement des références à ce que j'ai fait dans le passé. Vous direz ce que vous voudrez, mais *Le Procès* est le meilleur film que j'aie jamais fait. On ne se répète soi-même que lorsqu'on est fatigué. Or, je n'étais pas fatigué. Je n'ai jamais été aussi heureux que lorsque j'ai fait ce film.
**QUESTION** Comment avez-vous tourné la très longue course d'Anthony Perkins ?
**WELLES** Nous disposions d'un plateau très long, et la caméra était placée sur un fauteuil roulant.
**QUESTION** Mais la vitesse est énorme !
**WELLES** Oui, mais j'avais un coureur yougoslave pour pousser ma caméra.

## UNE OBSESSION VISUELLE

**QUESTION** Ce qui est étonnant, dans votre œuvre, c'est cet effort continuel pour apporter des solutions aux problèmes que la réalisation pose...
**WELLES** Le cinéma est encore très jeune, et il serait tout à fait ridicule de ne pas réussir à trouver pour lui de nouvelles choses. Si seulement je pouvais faire plus de films ! Savez-vous ce qui est arrivé au *Procès ?* Alors que nous étions à deux semaines du départ de Paris pour la Yougoslavie, on nous a dit qu'il n'était pas question de dresser un seul décor là-bas parce que le producteur avait déjà fait un autre film en Yougoslavie et n'avait pas payé ses dettes. C'est pourquoi il a fallu utiliser cette gare désaffectée. J'avais projeté un film tout à fait différent. Tout fut inventé à la dernière minute, parce que mon film, physiquement, était différent dans sa conception tout entière. Il était fondé sur l'absence de décors. Et ce gigantisme dans les décors que l'on m'a reproché est dû en partie au fait que je ne possédais pour tout plateau que cette vieille gare abandonnée. Une station de chemin de fer qui est vide, c'est immense ! La production, telle que je l'avais ébauchée, comprenait des décors qui disparaissaient graduellement. Le nombre des éléments réalistes devait diminuer de plus en plus, et le public s'en apercevoir, jusqu'à ce que la scène soit réduite à l'espace libre, comme si tout s'était dissous.
**QUESTION** Le résultat du mouvement conjugué des acteurs et de la caméra est très beau dans vos films.
**WELLES** C'est là une obsession visuelle. Je crois, en pensant à mes films, qu'ils ne sont pas tellement axés sur une poursuite, mais plutôt sur une recherche. Si nous cherchons quelque chose, le labyrinthe est l'endroit le plus favorable à la recherche. Je ne sais pas pourquoi, mais mes films sont tous, en grande partie, une recherche physique.
**QUESTION** Vous réfléchissez beaucoup sur votre œuvre...
**WELLES** Jamais à postériori. Je réfléchis sur chacun de mes films lorsque je les prépare. Je fais pour chaque film une énorme quantité de préparatifs, et j'en laisse le plus clair de côté en le commençant. Ce qui est merveilleux, au cinéma, ce qui le rend tellement supérieur au théâtre, c'est qu'il possède beaucoup d'éléments qui peuvent nous vaincre mais aussi nous enrichir, nous offrir une vie qui ne vient de nulle part. Le cinéma doit toujours être la découverte de quelque chose. Je crois que le cinéma devrait être essentiellement poétique, c'est pourquoi, au cours du tournage et non pendant la phase de préparation, j'essaie de me plonger dans un processus poétique qui diffère du processus narratif ou du processus dramatique. Mais, en réalité, je suis un homme d'idées ; oui, avant toute chose ; je suis même davantage homme d'idées que moraliste, je suppose.

## PAREILS A DES TOMBES

**QUESTION** Croyez-vous qu'il puisse y avoir *une forme de tragédie éloignée du mélodrame ?*
**WELLES** Oui, mais c'est très difficile. Pour n'importe quel auteur de tradition anglo-saxonne, c'est très difficile. Shakespeare n'y est jamais arrivé. On peut y parvenir — mais jusqu'à présent personne n'a réussi. Dans ma tradition culturelle, la tragédie ne peut fuir le mélodrame. Nous pouvons toujours tirer parti des éléments tragiques et peut-être même de la grandeur de la tragédie, mais le mélodrame est toujours inhérent à l'univers culturel anglo-saxon. Il n'y a aucun doute.
**QUESTION** Est-il exact que vos films ne correspondent jamais à ce que vous pensiez faire avant de les commencer ? A cause des producteurs, etc.
**WELLES** Non, en réalité, en ce qui concerne ma création, je dois dire que je change constamment. Au début, j'ai une notion-base du film que rendra plus ou moins l'aspect final du film. Mais, chaque jour, à chaque instant, on est dévié ou modifié par l'expression que l'on trouve dans les yeux d'une actrice, par la position du soleil. Je n'ai pas l'habitude de préparer un film et de me mettre à le faire. Je prépare un film, mais je n'ai pas l'intention de faire *ce* film. La préparation a pour but de me libérer, pour que je puisse travailler à ma façon : pour penser à des morceaux du film et au résultat qu'ils donneront ; et il y a des parties qui me déçoivent, parce que je ne les ai pas conçues assez complètes. Je ne sais pas quel mot

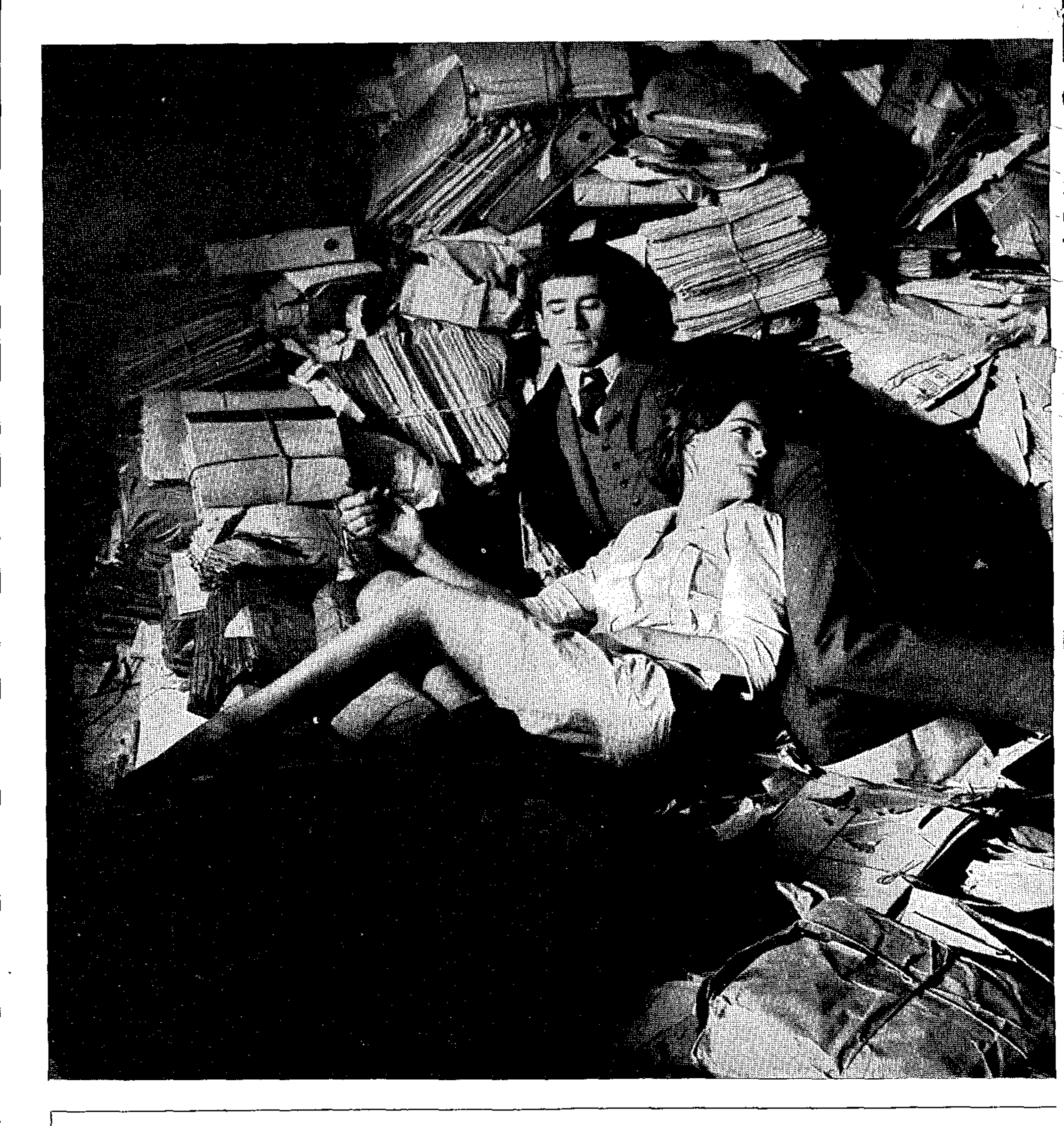


Le Procès :
Jeanne Moreau
et Anthony
Perkins.

employer, parce que j'ai peur des mots pompeux lorsque je parle de faire un film. Le degré de concentration que j'utilise dans un monde que je crée, que ce soit pour trente secondes ou pour deux heures, est très élevé ; c'est pour cela que, lorsque je tourne, j'ai beaucoup de mal à dormir la nuit. Ce n'est pas parce que je suis préoccupé, mais parce que, pour moi, ce monde a une telle réalité qu'il ne me suffit pas de fermer les yeux pour qu'il disparaisse. Il représente une terrible intensité de sentiment. Si je tourne dans un site royal, je sens et je vis ce site d'une façon si violente que, maintenant, lorsque je revois ces endroits, ils sont pareils à des tombes, complètement morts. Il y a des endroits de par le monde qui sont à mes yeux des cadavres, cela parce que j'ai déjà tourné là ; pour moi, ils sont complètement finis. Il y a un propos de Jean Renoir qui semble se rapporter à cela : « Nous devons rappeler aux hommes qu'un champ de blé peint par Van Gogh peut être plus passionnant qu'un champ de blé naturel ». Il est important de se rappeler que l'art surpasse la réalité. Le film devient une autre réalité. A propos, j'admire beaucoup l'œuvre de Renoir. J'ai comme une dévotion pour ses films, bien que les miens ne lui plaisent guère. Nous sommes très amis et, en vérité, une des choses que je regrette, c'est qu'il ne les aime pas pour la raison même qui me fait aimer les siens. Ses films me paraissent merveilleux parce que ce que j'admire le plus chez un auteur, c'est la sensibilité authentique. La présence d'une sensibilité poétique réelle. Je n'attache pas d'importance au fait que le film soit ou non une réussite technique : les films qui manquent de ce genre de sensibilité ne peuvent d'ailleurs se juger que sur le plan de l'habileté technique ou esthétique. Mais le cinéma, le vrai, est expression poétique, et Renoir l'un des rares poètes. Comme Ford, il l'est dans son style. Ford est un poète. Un baladin. Pas des femmes, bien sûr, mais des hommes.

## LE DEVOIR D'EXPLORER

**QUESTION** Ford et Renoir mis à part, quels sont les autres cinéastes que vous admirez ?
**WELLES** Toujours les mêmes, je crois que sur ce point je ne suis pas très original. Celui qui me plaît le plus de tous, c'est Griffith. Je pense qu'il est le meilleur metteur en scène de l'histoire du cinéma. Le meilleur, bien meilleur qu'Eisenstein. Et pourtant, j'admire beaucoup Eisenstein.
**QUESTION** Qu'en est-il de cette lettre qu'Eisenstein vous a envoyée quand vous ne vous étiez pas encore lancé dans le cinéma ?
**WELLES** C'était à propos *d'Ivan le Terrible.*
**QUESTION** Il paraît que vous aviez dit que son film ressemblait à du Michael Curtiz...
**WELLES** Non. Ce qui est arrivé, c'est que j'ai écrit une critique d'*Ivan le Terrible* pour un journal, et, un jour, j'ai reçu une lettre d'Eisenstein, lettre qui venait de Russie et comptait quarante pages. Alors je lui ai répondu, et c'est de cette façon que commencèrent les échanges qui firent de nous des amis par correspondance. Mais je n'ai rien dit qui puisse ressembler à un parallèle entre lui et Curtiz. Ce ne serait pas juste. *Ivan le Terrible* est le film le plus mauvais d'un grand cinéaste.
C'est que je le jugeais de la hauteur d'Eisenstein, et non de celle qui convient à un cinéaste mineur. Son drame était avant tout politique. Ce n'était pas parce qu'il avait à raconter une histoire qu'il ne voulait pas raconter. C'était parce qu'il n'était pas un cinéaste pour films d'époque, à mon avis.



Le Procès :
Anthony Perkins et Romy
Schneider.



Je crois qu'il y a chez les Russes une forte tendance à se montrer plus académiques lorsqu'ils traitent une autre époque. Ils deviennent alors rhétoriciens, et académiciens, au pire sens du mot.

**QUESTION** Dans vos films, on a la sensation que l'espace réel n'est jamais respecté : il semble qu'il ne vous intéresse pas...

**WELLES** Le fait que je n'en fasse pas usage ne signifie nullement qu'il ne me plaise pas. En d'autres termes, il y a beaucoup d'éléments du langage cinématographique que je n'utilise pas, mais ce n'est pas parce que j'ai un grief contre eux. Il me semble que le champ d'action dans lequel je fais mes expériences est celui que l'on connaît le moins, et mon devoir est de l'explorer. Mais cela ne veut pas dire que c'est pour moi le meilleur et le seul — ou que j'écarte une des conceptions normales de l'espace, par rapport à la caméra. Je crois que l'artiste doit explorer son moyen d'expression.
En réalité, le cinéma, exception faite de quelques petits trucs qui ne vont pas bien loin, n'a pas avancé depuis plus de trente ans. Les seuls changements se rapportent aux sujets des films. Je vois qu'il y a des metteurs en scène pleins d'avenir, sensibles, qui explorent des thèmes nouveaux, mais je ne vois personne s'attaquer à la forme, à la manière de dire les choses. Il semble que cela n'intéresse personne. Ils se ressemblent beaucoup, les uns et les autres, quant au style.

## LA MOELLE DU FILM

**QUESTION** Vous devez travailler très vite : en vingt-cinq ans de cinéma, vous avez fait dix films, vous en avez interprété une trentaine, vous avez fait une série de programmes très longs pour la télévision, vous avez joué et dirigé au théâtre, vous avez fait des commentaires pour d'autres films et, en plus, vous avez écrit trente scénarios. Chacun d'entre eux a dû vous prendre plus de six mois.

**WELLES** Quelques-uns plus longtemps encore. Il y en a pour lesquels il m'a fallu deux ans, mais cela tout en les laissant de côté de temps en temps pour faire autre chose et en les reprenant après. Mais il y en a aussi que j'écris très rapidement.

**QUESTION** Vous les écrivez complètement, avec les dialogues ?

**WELLES** Je commence toujours par le dialogue. Et je ne comprends pas comment on ose écrire l'action avant le dialogue. C'est une conception très étrange. Je sais qu'en théorie la parole est secondaire au cinéma, mais le secret de mon travail, c'est que tout est fondé sur la parole. Je ne fais pas de cinéma muet. Je dois commencer par ce que disent les personnages. Je dois savoir ce qu'ils disent avant de les voir faire ce qu'ils font.

**QUESTION** Dans vos films, pourtant, la partie visuelle est essentielle.

**WELLES** D'accord, mais je ne pourrais y arriver sans la solidité de la parole prise comme base pour construire les images. Ce qui arrive, c'est qu'après le tournage des composants visuels, les paroles s'obscurcissent. L'exemple le plus classique est *Lady From Shanghaï*. La scène de l'aquarium était si prenante pour la vue que personne n'entendait ce que l'on disait. Et ce qui était dit était pourtant la moëlle du film. Le sujet était si ennuyeux que je me suis dit : « Il faut quelque chose de beau à regarder. » Assurément, la scène était très belle. Ce sont les dix premières minutes du film qui ne me plaisent pas du tout. Lorsque je pense à elles, j'ai l'impression que ce n'est pas moi qui les ai faites. Elles ressemblent à n'importe quel autre film de Hollywood.
L'histoire de *Lady From Shangaï*, je crois que vous la connaissez. J'étais en train de travailler à cette idée de théâtre spectaculaire, avec « Around the World in 80 Days », qui devait être à l'origine produit par Mike Todd. Mais, du jour au lendemain, celui-ci se ruina, et je me retrouvai à Boston le jour de la première, sans pouvoir retirer mes costumes de la gare parce que l'on devait 50 000 dollars. Sans cet argent, nous ne pouvions pas faire la première. A l'époque, j'étais déjà séparé de Rita, nous ne nous parlions même plus. Je n'avais pas l'intention de faire un film avec elle. J'ai demandé une communication de Boston à Harry Cohn, alors directeur de Columbia, qui se trouvait à Hollywood, et je lui ai dit : « J'ai une histoire extraordinaire pour vous si vous m'envoyez par télégramme 50.000 dollars dans une heure, à valoir sur un contrat que je signerai pour la faire ». Cohn demande : « Quelle histoire ? » J'étais en train de téléphoner du guichet du théâtre ; à côté, il y avait une tablette avec des livres de poche, et je lui ai donné le titre de l'un d'eux : « Lady From Shangaï ». Je lui ai dit : « Achète le roman et je ferai le film ». Une heure plus tard nous avons reçu l'argent. Après, j'ai lu le livre, il était horrible, je me suis donc mis à écrire à toute vitesse une histoire. J'arrivai à Hollywood pour faire le film avec un budget très faible et en six semaines de tournage. Mais je voulais toucher plus d'argent pour mon théâtre. Cohn me demanda pourquoi je ne la tournais pas avec Rita. Celle-ci me répondit que cela lui plairait beaucoup. Je lui fis comprendre que son personnage était antipathique, que c'était une femme qui assassinait et que cela pourrait faire du tort à l'image que le public se faisait d'elle en tant qu'étoile. Rita s'entêta à faire ce film et celui-ci, qui allait coûter 350.000 dollars, devint un film de 2 millions. Rita se montra très coopérante. Celui qui fut effrayé en voyant le film, ce fut Cohn.

**QUESTION** Comment travaillez-vous avec les acteurs ?

**WELLES** Je leur donne beaucoup de liberté et, en même temps, le sentiment de la précision. C'est une étrange combinaison. En d'autres termes, physiquement, et dans la façon dont ils évoluent, j'exige une précision de ballet. Mais leur façon de jouer sort tout droit de leurs propres idées autant que des miennes. Lorsque la caméra commence à tourner, je n'improvise pas visuellement. En ce domaine, tout est soigneusement préparé. Mais je travaille très librement avec les acteurs. J'essaie de leur rendre la vie agréable.

## LE DÉSESPOIR DE L'ART

**QUESTION** Votre cinéma est essentiellement dynamique...

**WELLES** Je crois que le cinéma doit être dynamique, bien que je suppose que tout artiste défend son propre style. Pour moi, le cinéma, c'est une tranche de vie en mouvement que l'on projette sur un écran, ce n'est pas un cadrage. Je ne crois pas au cinéma à moins que, sur l'écran, il y ait du mouvement. C'est pour cela que je ne suis pas d'accord avec certains réalisateurs que, pourtant, j'admire, et qui se contentent d'un cinéma statique. Pour moi, ce sont des images mortes. J'entends le bruit du projecteur derrière moi, et lorsque je vois ces longues, longues promenades à travers les rues, j'attends toujours que la voix du metteur en scène dise : « Coupez ! »
Le seul metteur en scène qui ne déplace pas

1

2



1. Citizen Kane : Orson Welles et Dorothy Comingore.
2. Confidential Report : Suzanne Flon et Orson Welles.

beaucoup sa caméra ni ses acteurs, et en qui je croie, c'est John Ford. Il réussit à me faire croire en ses films bien que dans ceux-ci il y ait peu de mouvement. Mais les autres, j'ai toujours l'impression qu'ils essaient désespérément de faire de l'Art. Pourtant, c'est du drame qu'ils devraient faire, et le drame doit être plein de vie. Le cinéma, pour moi, est un moyen essentiellement dramatique, et non littéraire.

**QUESTION** C'est pourquoi votre mise en scène est vivante : c'est la rencontre de deux mouvements, celui des acteurs et celui de la caméra. De là découle une angoisse qui reflète très bien celle de la vie moderne...

**WELLES** Je crois que cela correspond à ma vision du monde ; elle reflète cette sorte de vertige, d'incertitude, de manque de stabilité, ce mélange de mouvement et de tension qui est notre univers. Et le cinéma doit exprimer cela. Dès l'instant où le cinéma a la prétention d'être une œuvre d'art, il doit être, avant tout, un film, et non la séquelle d'un autre moyen d'expression un peu littéraire.

## UN INTÉRÊT TRÈS PARTICULIER

**QUESTION** Herman G. Weinberg disait, en parlant de *Mr. Arkadin* : « Dans les films d'Orson Welles, le spectateur ne peut pas se laisser aller en arrière dans son fauteuil pour se relaxer, il lui faut au contraire aller à la rencontre du film et faire au moins la moitié du chemin pour arriver à déchiffrer ce qui se produit pratiquement à chaque seconde ; sinon, le voilà perdu. »

**WELLES** Tous mes films sont comme cela. Il y a des cinéastes, certains excellents, qui posent tout si explicitement, si clairement, que malgré la grande force visuelle que peut contenir leurs films, on suit sans aucun effort — j'entends par là le fil de la narration uniquement. Je me rends parfaitement compte que, dans mes films, j'exige un intérêt très particulier de la part du public. Sans cette attention, il est perdu.

**QUESTION** *Lady From Shanghaï* est une histoire qui, tournée par un autre réalisateur, aurait été davantage axée sur les questions sexuelles...

**WELLES** Vous voulez dire qu'un autre metteur en scène aurait rendu cela plus évident. Je n'aime pas montrer crûment le sexe sur l'écran. Non pas à cause de la morale, ou par puritanisme : mon objection est uniquement d'ordre esthétique. A mon avis, il y a deux choses qu'il est absolument impossible de porter à l'écran : l'exhibition réaliste de tout acte sexuel, qu'il soit implicite ou sous une autre forme, et prier Dieu. Je ne crois jamais un acteur ou une actrice qui prétendent être tout à fait à l'acte sexuel, s'il est trop littéral, de même que je ne peux pas croire un acteur qui voudrait me faire croire qu'il prie. Ce sont deux choses qui, pour moi, évoquent immédiatement la présence d'un projecteur et d'un écran blanc, l'existence d'une série de techniciens et d'un directeur qui dit : « C'est bon. Coupez ». Et je les imagine en train de se préparer pour le plan suivant. Quant à ceux qui adoptent une attitude mystique et regardent avec ferveur les spotlights du plateau...
Pourtant, mon illusion ne cesse presque jamais quand je vois un film. En filmant, je pense à quelqu'un dans mon genre : j'utilise tout mon savoir pour forcer cette personne à vouloir voir le film avec le plus grand intérêt, je veux que l'on croie ce qu'il y a sur l'écran ; ce qui signifie que l'on doit créer là un monde réel. C'est dans le monde que je place ma vision dramatique d'un personnage... Sinon, le film est quelque chose de mort. Ce qu'il y a sur l'écran n'est autre chose que des ombres. Quelque chose de plus mort encore que les mots.

## LE COTÉ AMUSANT DES CHOSES

**QUESTION** Aimez-vous la comédie ?

**WELLES** J'ai écrit au moins cinq scénarios de comédie et, au théâtre, j'ai fait plus de comédies que de drames. La comédie m'enthousiasme, mais je n'ai jamais réussi à obtenir un producteur de cinéma pour en tourner une. Une des meilleures choses que j'ai faites pour la télévision était un programme du genre comédie. J'aime beaucoup, par exemple, les comédies de Hawks. J'ai même écrit vingt-cinq minutes environ de l'une d'entre elles. Elle s'appelait *I Was a Male War Bride.* Le scénariste était tombé malade, et j'ai écrit à peu près le tiers du film.

**QUESTION** Avez-vous écrit des scénarios de comédies avec l'intention de les réaliser ?

**WELLES** Je crois que la meilleure de mes comédies est « Opération Cinderella ». Elle raconte l'occupation d'une petite ville italienne (qui a été occupée préalablement par les Sarrasins, les Maures, les Normands, et, pendant la dernière guerre, par les Allemands, les Anglais et pour finir les Américains) par une compagnie cinématographique de Hollywood... Et cette nouvelle occupation se déroule exactement comme une opération militaire. La vie de tous ceux qui habitent la ville est changée pendant le tournage du film. C'est une grosse farce. J'ai très envie de faire une comédie pour le cinéma.
Dans un certain sens, le *Quichotte* est une comédie, et je mets beaucoup de comédie dans tous mes films, mais c'est un genre de comédie qui — j'ai le regret de vous le dire parce que c'est une faiblesse — n'est comprise que des Américains, à l'exclusion des spectateurs des autres pays, quels qu'ils soient. Il y a des scènes qui, vues dans d'autres pays, n'éveillent pas le moindre sourire et qui, vues par les Américains, trouvent tout de suite la veine comique. *Le Procès* est plein d'humour, mais les Américains sont les seuls à comprendre son côté amusant. C'est là que l'on découvre ma nationalité : mes farces n'ont pas une portée assez universelle. Bon nombre des disputes que j'ai avec les acteurs sont dues au fait que les scènes sont posées en termes absolus de comédie, et que je ne les change en drame qu'à cinq minutes du début. C'est ma méthode de travail : montrer le côté amusant d'une chose et n'en montrer le côté triste qu'à la toute dernière seconde.

**QUESTION** Qu'est-il arrivé lorsque vous avez vendu à Chaplin le sujet de *Monsieur Verdoux ?*

**WELLES** Je ne me suis jamais disputé avec Chaplin à cause de *Monsieur Verdoux.* Ce qui m'ennuie, c'est qu'il prétende maintenant qu'il ne m'a pas acheté ce sujet. Comme acteur, Chaplin est très bon, sensationnel. Mais dans le cinéma comique je lui préfère Buster Keaton. Lui est un homme de cinéma qui n'était pas seulement un excellent acteur, mais un excellent directeur, ce que Chaplin n'est pas. Et Keaton a toujours de fabuleuses idées. Dans *Limelight,* il y avait une scène entre les deux qui durait dix minutes, en principe. Chaplin était excellent, et Keaton sensationnel. C'était ce qu'il avait fait de plus réussi au cours de sa carrière. Chaplin a coupé la scène dans sa presque totalité, parce qu'il avait compris quel était celui des deux qui la dominait complètement.

**QUESTION** Il y a une parenté entre votre travail et les œuvres de certains auteurs du théâtre moderne, comme Beckett, Ionesco et autres... Ce qu'on appelle théâtre de rupture.

**WELLES** Peut-être, mais j'éliminerais Ionesco parce que je ne l'admire pas. Lorsque j'ai dirigé le « Rhinocéros » à Londres, avec Laurence Olivier dans le rôle principal, l'œuvre que nous répétions chaque jour me plaisait de moins en moins. Je crois qu'il n'y a rien dedans. Rien du tout. Ce théâtre provenant de tous les types d'expression, de tous les types d'art d'une certaine époque, est donc forgé par le même monde que mes films. Les choses qui composent ce théâtre composent aussi mon cinéma, sans que ce théâtre soit dans mon cinéma ou sans que mon cinéma soit dans ce théâtre. C'est quelque chose qui a trait à notre temps. De là viennent ces coïncidences.

## VELASQUEZ ET DOSTOIEVSKI

**QUESTION** Il y a deux types d'artistes : par exemple, Velasquez et Goya ; l'un disparaît du tableau, l'autre est présent en lui ; d'un autre côté nous avons Van Gogh et Cézanne...

**WELLES** Je vois ce que vous voulez dire. C'est très clair.

**QUESTION** Il nous semble que vous êtes du côté de Goya.

**WELLES** Sans doute. Mais je préfère Velasquez de beaucoup. Il n'y a pas de comparaison possible entre l'un et l'autre en tant qu'artistes. Comme je préfère Cézanne à Van Gogh.

**QUESTION** Et entre Tolstoï et Dostoïevsky ?

**WELLES** Je préfère Tolstoï.

**QUESTION** Mais en tant qu'artiste...

**WELLES** Oui, comme artiste. Mais je nie cela, car je ne corresponds pas à mes goûts. Je sais ce que je fais et, lorsque je le reconnais dans d'autres œuvres, ce que je fais m'intéresse moins. Les choses qui me ressemblent le moins sont celles qui m'intéressent le plus. Pour moi Velasquez est le Shakespeare des peintres et, pourtant, il n'a rien de commun avec ma façon de travailler.

**QUESTION** Que pensez-vous de ce que l'on appelle le cinéma moderne ?

**WELLES** J'aime certains jeunes cinéastes français, beaucoup plus que les italiens.

**QUESTION** Avez-vous aimé *L'Année dernière à Marienbad ?*

**WELLES** Non. Je sais que ce film vous a plu ; pas à moi. J'ai tenu jusqu'à la quatrième bobine et après je suis parti en courant. Ça me rappelait trop le « Vogue Magazine ».

**QUESTION** Comment voyez-vous le développement du cinéma ?

**WELLES** Je ne le vois pas. Je vais peu au cinéma. Il y a deux sortes d'écrivains, l'écrivain qui lit tout ce que l'on publie d'intéressant, écrit à ce sujet dans les journaux, échange des lettres avec les autres écrivains ; et d'autres qui ne lisent absolument pas leurs contemporains. Je fais partie de ces derniers. Je vais très rarement au cinéma et ce n'est pas parce que je ne l'aime pas, c'est parce que ça ne me procure aucune jouissance. Je ne pense pas être très intelligent en ce qui touche aux films. Il y a des œuvres dont je sais qu'elles sont bonnes, mais que je ne peux pas supporter.

**QUESTION** On a dit que vous alliez tourner « Crime et Châtiment », que devient ce projet ?

**WELLES** On voulait que je le réalise. J'y ai réfléchi, mais j'aime trop le livre. A la fin, j'ai décidé que je ne pouvais rien faire, et l'idée de me contenter de l'illustrer ne me plaisait guère. Je ne veux pas dire par là que le sujet n'était pas à ma hauteur, il s'en faut de beaucoup ; ce que je veux dire,

c'est que je ne pouvais rien apporter. Je ne pouvais lui donner qu'acteurs et images et, lorsque je ne peux faire que cela, le cinéma ne m'intéresse pas. Je crois qu'il faut dire quelque chose de nouveau sur un livre, sinon il vaut mieux ne pas y toucher.

Cela mis à part, je considère que c'est une œuvre très difficile, parce que, à mon avis, elle n'est pas tout à fait compréhensible hors de son temps et de son pays. La psychologie de cet homme et de ce policier sont tellement russes, tellement XIXe siècle russe, qu'on ne pourrait pas les trouver ailleurs ; je crois que le public ne pourrait pas suivre comme il faut.

## LE CONTRAIRE DU CINÉMA

**QUESTION** Il y a chez Dostoïevski une analyse de la justice, une analyse du monde qui est très proche de la vôtre.

**WELLES** Peut-être trop proche. Mon apport serait plutôt limité. La seule chose que je pourrais faire, c'est de diriger. J'aime faire des films où je puisse m'exprimer en tant qu'auteur plutôt que comme interprète. Je ne partageais pas le point de vue de Kafka dans « *Le Procès* ». Je crois que c'est un bon écrivain, mais Kafka n'est pas le génie extraordinaire que l'on s'accorde aujourd'hui à reconnaître. C'est pourquoi je n'étais pas soucieux de fidélité excessive et que je pouvais faire un film de Welles. Si je pouvais faire quatre films par an, je tournerais sûrement « Crime et Châtiment ». Mais comme il me coûte beaucoup de convaincre les producteurs, j'essaie de bien choisir ce que je tourne.

**QUESTION** Chez vous, il semble que l'on trouve en même temps la tendance Brecht et la tendance Stanislavski.

**WELLES** Tout ce que je puis dire, c'est que j'ai fait mon apprentissage dans l'orbite de Stanislavski, j'ai travaillé avec des acteurs à lui et je les ai trouvés très faciles à diriger. Je ne fais pas allusion aux acteurs de la « Méthode » ; ça, c'est déjà autre chose. Mais Stanislavski était merveilleux. Quant à Brecht, il a été pour moi un grand ami. Nous avons travaillé ensemble dans « Galileo Galilei ». En réalité il l'a écrit pour moi. Non pour que je l'interprète, mais pour que je le dirige.

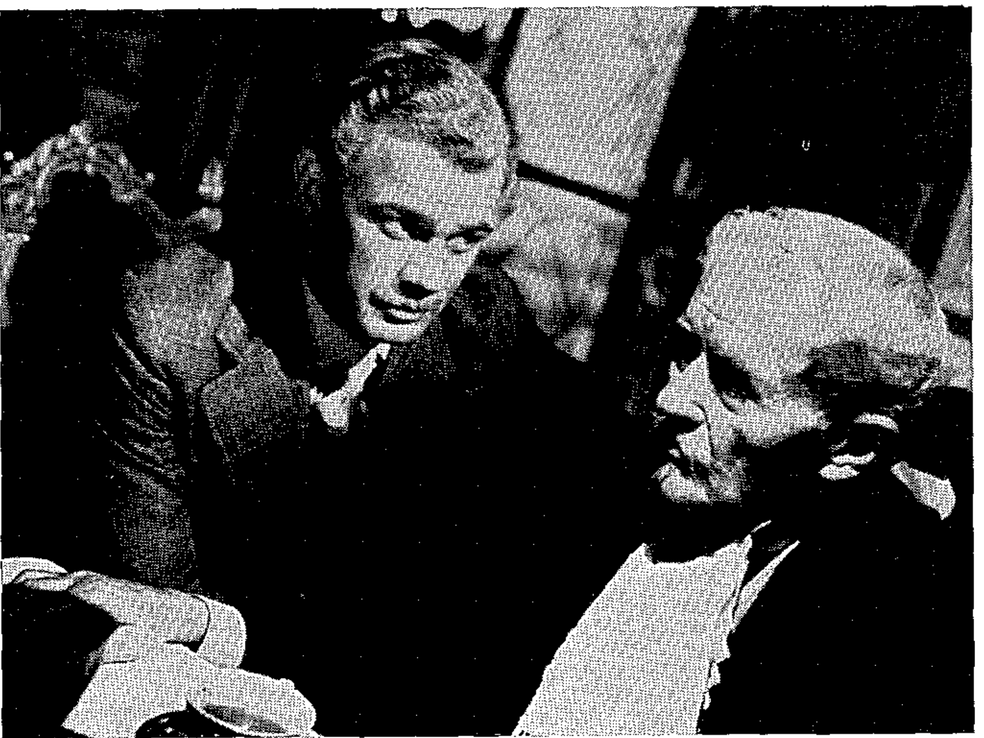
**QUESTION** Comment était Brecht ?

**WELLES** Terriblement agréable. C'était un cerveau extraordinaire. On voyait bien que c'était les Jésuites qui l'avaient éduqué. Il avait ce type de cerveau discipliné qui caractérise l'éducation jésuite. Instinctivement, en tant qu'artiste, il était plus anarchiste que marxiste, mais il se croyait un parfait marxiste. Lorsque je lui ai dit un jour, alors que nous parlions de « Galileo », qu'il avait écrit une œuvre parfaitement anticommuniste, il est devenu presque agressif. Je lui ai répondu : « Mais cette Eglise que tu as décrite, à l'heure actuelle, ce doit être Staline, et non le Pape. Tu as fait quelque chose de résolument antisoviétique ! »

**QUESTION** Quelles relations voyez-vous entre votre travail comme metteur en scène de cinéma et comme metteur en scène de théâtre ?

**WELLES** Mes parentés avec ces deux milieux sont très différentes. Je crois qu'ils ne sont pas intimement en rapport l'un avec l'autre. Peut-être chez moi, en tant qu'homme, cette relation existe-t-elle, mais les solutions techniques pour l'un et l'autre sont si différentes dans mon esprit que je n'établis absolument aucune relation entre ces deux moyens.

Au théâtre, je n'appartiens pas à ce qui a réussi à devenir l'idée brechtienne du théâtre, cette forme particulière d'éloignement n'a





The Magnificent Ambersons : Joseph Cotten et Richard Bennett ; Tim Holt et Anne Baxter.

jamais été propre à mon caractère. Mais j'ai toujours fait de terribles efforts pour rappeler à chaque instant au public qu'il est au théâtre. Je n'ai jamais essayé de l'élever vers la scène, j'ai plutôt essayé de faire descendre la scène vers lui. Et cela, c'est tout le contraire du cinéma.

**QUESTION** Il y a peut-être une relation dans la façon de manier les acteurs...

**WELLES** Au théâtre il y a 1.500 caméras qui tournent toutes en même temps, au cinéma il n'y en a qu'une. Cela change toute l'esthétique pour un metteur en scène.

## "L'AMÉRICAIN"

**QUESTION** Le *Moby Dick* de Huston, auquel vous avez collaboré, vous plaît-il ?

**WELLES** Le roman me plaît beaucoup, mais il me plaît plus en tant que drame que comme roman. Il y a deux choses très différentes dans le roman : cette sorte d'élément pseudo-biblique qui n'est pas très bon, et aussi cet élément curieux d'Américain du XIXe siècle, du genre apocalyptique, qui peut rendre très bien au cinéma.

**QUESTION** Dans la scène que vous avez interprétée dans le film, avez-vous suggéré quelques idées sur la façon de la mener ?

**WELLES** Tout ce que nous avons fait, c'est de discuter de la façon dont serait ce plan. Vous savez que mon discours est très long. Il se prolonge sur une bobine entière, et nous ne l'avons jamais répété. Je suis arrivé sur le plateau déjà maquillé et habillé, je suis monté sur l'estrade et nous l'avons tourné d'un seul trait. Nous n'avons fait qu'une seule prise de vue. Et ça, c'est un des mérites de Huston, parce qu'un autre directeur aurait dit : « Faisons une autre prise de vue pour voir ce qu'elle donne. » Il a dit « bon » ; et mon rôle dans le film s'est terminé là !

**QUESTION** Vous êtes en train de préparer un film sur les toros.

**WELLES** Oui, mais un film sur les amateurs de toros, sur les suiveurs... Je pense que le véritable événement dans la corrida, c'est l'arène elle-même — mais on ne peut pas faire de film sur elle. L'atmosphère, elle, du point de vue cinématographique, est ce qu'il y a de plus passionnant. La corrida est une chose qui possède déjà une personnalité bien définie. Le cinéma ne peut rien pour la rendre dramatique. Tout ce que l'on peut faire, c'est la photographier. Ma grande préoccupation, actuellement, est de savoir que Rosi est déjà en train de tourner alors que j'ai mis quatre ans, en plusieurs fois, pour écrire mon scénario. A cause de lui, je trouverai plus difficilement l'argent nécessaire : on me dira désormais : « Nous avons déjà un film sur les courses de toros, fait par un cinéaste sérieux, qui voudrait encore d'un autre ? » J'espère pourtant que je réussirai à faire ce film, mais j'ignore encore comment je vais trouver l'argent. Rosi a tourné quelque chose en 16 mm à Pampelune l'an dernier. Il l'a montré à Rizzoli, il lui a dit « Guarda che bella cosa » et Rizzoli lui a donné carte blanche. Maintenant, il ne s'agit plus de savoir si ce sera un film bon ou un film mauvais. Il vaut mieux pour moi que le film soit bon. S'il échoue, j'aurais encore plus de mal à réunir les fonds.

**QUESTION** On a parlé quelquefois de votre premier séjour en Espagne, avant la guerre civile...

**WELLES** Lorsque je suis arrivé en Espagne, la première fois, j'avais dix-sept ans et j'avais déjà travaillé en Irlande comme acteur. Je n'ai vécu que dans le sud, en Andalousie. A Séville, j'habitais le quartier de Triana. J'écrivais alors des romans policier, ce qui ne me prenait que deux jours par semaine et me rapportait trois cents dollars. Avec cet argent, j'étais un grand seigneur à Séville. Il y avait tant de monde passionné par la corrida que j'attrapai le virus moi aussi. J'achetai les novillos de quelques corridas et c'est ainsi que j'ai pu débuter — sur les affiches on m'appelait « l'Américain ». Ma plus grande fierté, c'est d'être arrivé à toréer à trois ou quatre reprises sans avoir eu besoin d'acheter les novillos. Je me rendis compte que je n'étais pas bon comme torero et décidai de me mettre à écrire. A l'époque, je ne pensais presque pas au théâtre et encore moins au cinéma.

**QUESTION** Vous avez dit un jour que vous aviez beaucoup de mal à trouver de l'argent pour faire vos films, que vous passiez plus de temps à lutter pour obtenir cet argent qu'à faire œuvre d'artiste. Comment est actuellement ce combat ?

**WELLES** Plus âpre que jamais. Pire que jamais. Très difficile. J'ai déjà dit que je ne travaillais pas assez. Je suis frustré, vous comprenez ? Et je crois que mon œuvre se ressent du fait que je ne tourne pas assez. Mon cinéma est peut-être trop explosif : parce que j'attends trop pour parler. C'est terrible. J'ai acheté des petites caméras pour faire un film, si j'arrive à trouver de l'argent. Je le tournerai en 16 mm. Le cinéma est un métier... Rien ne peut être comparé au cinéma. Le cinéma appartient à notre temps. C'est « la chose » à faire. Pendant le tournage du *Procès*, j'ai passé des jours merveilleux. C'était un amusement, un bonheur. Vous ne pouvez pas imaginer ce que je ressentais.

Lorsque je fais un film, ou lors de mes premières au théâtre, les critiques disent d'habitude : « Cette œuvre n'est pas aussi bonne que celle d'il y a trois ans ». Et si je cherche la critique de celle-ci, vieille de trois ans, je trouve un avis défavorable qui dit qu'elle ne vaut pas celle que j'avais faite trois ans plus tôt. Et ainsi de suite. J'admets que, parfois, les expériences peuvent être erronées, mais je crois qu'il est tout aussi erroné de vouloir être à la mode. Si on est à la mode pendant la plus grande partie de sa carrière, on produira des œuvres de seconde zone. Peut-être parviendra-t-on par hasard à obtenir un succès, mais cela signifie qu'on est un suiveur et non un novateur. Un artiste doit guider, frayer des chemins.

Ce qui est grave, c'est que dans les pays de langue anglaise, le rôle que joue la critique en ce qui concerne les œuvres de cinéma sérieuses est très important. Etant donné que l'on ne peut pas faire de films qui puissent rivaliser avec ceux de Doris Day, la seule référence, c'est ce que disent des revues comme « Sight and Sound ».

Les choses vont particulièrement mal dans mon pays. *Touch of Evil* n'a jamais été projeté dans un cinéma d'exclusivité, il n'a jamais eu l'habituelle présentation à la presse et n'a fait l'objet d'aucune critique dans les hebdomadaires ou revues, non plus que dans les journaux. On le considérait comme trop mauvais. Quand le représentant de l'Universal voulut l'exhiber à l'exposition de Bruxelles en 1958, on lui a dit que c'était un film qui n'était pas assez bon pour un festival. Il répondit que, de toute façon, il fallait le mettre au programme : il passa outre et fut renvoyé. Le film remporta le grand prix, mais il n'en fut pas moins renvoyé.

**QUESTION** Vous considérez-vous comme un moraliste ?

**WELLES** Oui, mais contre la morale. La plupart du temps, cela peut paraître paradoxal, mais les choses que j'aime en peinture, en musique, en littérature, ne représentent que mon penchant pour ce qui est à l'opposé de ce que je suis. Et les moralistes m'ennuient beaucoup. Pourtant, j'ai peur d'être l'un d'eux !

**QUESTION** En ce qui vous concerne, il ne s'agit pas tellement d'une attitude de moraliste mais plutôt d'une éthique que vous adoptez en face du monde.

**WELLES** Mes deux films shakespeariens sont faits d'un point de vue éthique. Je crois que je n'ai jamais fait de film sans avoir un solide point de vue éthique sur son histoire. Moralement parlant, il n'y a pas d'ambiguïté dans ce que je fais.

**QUESTION** Mais un point de vue ambigu est nécessaire : de nos jours, le monde est ainsi fait.

**WELLES** Mais c'est justement ainsi que le monde nous apparaît. Ce n'est pas une véritable ambiguïté : c'est comme un écran plus large. Une espèce de cinémascope moral. Je crois qu'il faut donner à tous les personnages les meilleurs arguments, afin qu'ils puissent se défendre, y compris à ceux avec lesquels je ne suis pas d'accord. A ceux-là aussi, je donne les meilleurs arguments défensifs que je puisse imaginer. Je leur offre la même possibilité d'expression que s'ils étaient à mes yeux des personnages sympathiques.

C'est cela qui donne cette impression d'ambiguïté : être très chevaleresque avec les gens dont je n'approuve pas le comportement. Les personnages sont ambigus, mais la signification de l'œuvre ne l'est pas. Je ne veux pas ressembler à la majorité des Américains, qui sont démagogues et rhétoriciens. C'est là une des grandes faiblesses de l'Amérique, et la rhétorique est une des plus grandes faiblesses de l'artiste américain, surtout de celui qui fait partie de ma génération. Miller, par exemple, est terriblement rhétoricien.

## LA TRAHISON DE LA GAUCHE

**QUESTION** Quel est le problème en Amérique ?

**WELLES** Si je vous parle de choses qui ne vont pas, il ne s'agira pas de choses évidentes : elles sont semblables à celles qui ne vont pas en France, en Italie, ou en Espagne, nous les connaissons toutes. Dans l'art américain, le problème, ou mieux, l'un des problèmes, c'est la trahison de la gauche par la gauche, l'auto-trahison. Dans un sens, par stupidité, par orthodoxie, et à cause des slogans ; dans l'autre, par simple trahison. Nous sommes très peu de notre génération à n'avoir pas trahi notre position, à n'avoir pas donné les noms d'autres personnes...

Cela est terrible. On ne peut jamais s'en remettre. J'ignore comment on peut se remettre d'une semblable trahison, qui diffère pourtant, énormément, de celle, par exemple, d'un Français ayant collaboré avec la gestapo pour pouvoir sauver la vie de sa femme ; c'est un autre genre de collaboration. Ce qui est mauvais dans la gauche américaine, c'est qu'elle a trahi pour sauver ses piscines. Il n'y avait pas de droites américaines dans ma génération. Elles n'existaient pas intellectuellement. Il n'y avait que des gauches, et celles-ci se sont trahies mutuellement. La gauche n'a pas été détruite par MacCarthy : elle s'est démolie elle-même, cédant le pas à une nouvelle génération de Nihilistes. C'est cela qui est arrivé.

On ne peut pas parler de « fascisme ». Je crois que le terme « fascisme » devrait être utilisé pour définir une attitude politique bien précise. Il faudrait trouver un mot nouveau pour définir ce qui arrive en Amérique.

Le fascisme doit naître du chaos. Et l'Amérique n'est pas que je sache dans le chaos. La structure sociale n'est pas en dissolution. Non, elle ne correspond aucunement à la vraie définition du fascisme. Je crois que ce sont deux choses simples, évidentes : la société technologique ne s'est pas habituée à vivre avec ses propres ustensiles. C'est cela qui compte. Nous parlons d'eux, nous les utilisons, mais nous ne savons pas vivre avec eux. L'autre chose, c'est le prestige des gens responsables de la société technologique. Dans cette société, les hommes qui dirigent et les savants qui représentent la technique ne laissent pas suffisamment d'espace à l'artiste qui est favorable à l'être humain. En réalité, on l'utilise seulement pour la décoration.

Hemingway dit, dans « The green hills of Africa », que l'Amérique est un pays d'aventuriers et que, si l'aventure venait à disparaître là-bas, tout Américain possédant cet esprit primitif doit aller ailleurs chercher l'aventure : Afrique, Europe, etc... C'est un point de vue intensément romantique. Il y a une part de vrai, mais s'il est si intensément romantique, c'est parce qu'il y a encore en Amérique une énorme quantité d'aventures. Au cinéma, vous ne pouvez pas imaginer tout ce que l'on peut faire. Tout ce dont j'ai besoin, c'est d'un emploi pour faire du cinéma, qu'on me donne une caméra. Il n'y a rien de déshonorant à travailler en Amérique. Le pays est plein de possibilités d'exprimer ce qui arrive dans le monde entier. Ce qui existe réellement, c'est un énorme compromis. Le type idéal de l'Américain est l'expression même du protestant, individualiste, anticonformiste, et c'est ce type qui est en train de disparaître. En réalité il en reste très peu.

## "IN" ET "OFF"

**QUESTION** *Quels ont été vos rapports avec Hemingway ?*

**WELLES** Mes relations avec Hemingway ont toujours été très drôles. La première fois que nous nous sommes rencontrés, c'était lorsqu'on m'avait appelé pour lire le commentaire d'un film que lui et Joris Ivens avaient fait sur la guerre d'Espagne ; il s'appelait *Spanish Earth*. En arrivant là-bas, je suis tombé sur Hemingway qui était en train de boire une bouteille de whisky ; on me donna un récit trop long, pâteux, qui n'avait rien à voir avec son style, toujours si économique et si concis. Il y avait des phrases aussi pompeuses et aussi compliquées que celles-ci : « Voici les visages des hommes qui sont près de la mort » ; et ceci, il fallait le dire au moment où l'on voyait sur l'écran ces visages tellement plus éloquents. Je lui ai dit « Mr. Hemingway, il vaut mieux que l'on voie ces visages tout seuls, sans commentaire ».

Cela ne lui a pas plu et, comme j'avais dirigé peu de temps avant le « Mercury Theatre » qui était une sorte de théâtre d'avant-garde, il a pensé que j'étais un genre de tapette. Il a dit alors : «Vous, les jeunots efféminés du théâtre, que savez-vous de la vraie guerre ? »

Saisissant la balle au bond, je commençai à faire des gestes efféminés, et je lui dis : « Monsieur Hemingway, comme vous êtes fort et comme vous êtes grand ! » Cela le mit en colère et il prit une chaise ; j'en pris une autre et, là-bas, devant les images de la guerre civile espagnole qui défilaient sur l'écran, nous eûmes une terrible bagarre. Ce fut quelque chose de merveilleux : deux types comme nous devant ces images représentant des gens en train de lutter et de mourir... Nous finîmes par nous donner des accolades et par boire une bouteille de whisky. Nous avons passé notre vie à avoir de longues périodes d'amitié et d'autres pendant lesquelles nous nous parlions à peine. Je n'ai jamais pu éviter de me moquer de lui gentiment, et ceci personne ne l'a jamais fait, tout le monde le traitait avec le plus grand respect.

**QUESTION** En tant qu'artiste, en tant que membre d'une certaine génération, vous sentez-vous isolé ?

**WELLES** Je me suis toujours senti isolé. Je crois que tout bon artiste se sent isolé. Et il me faut penser que je suis un bon artiste, car autrement je ne pourrais pas travailler. Et je vous demande pardon de prendre la liberté de croire ceci : si quelqu'un veut diriger un film, il doit penser qu'il est bon. Un bon artiste doit être isolé. Si l'on est pas isolé, c'est que quelque chose ne marche pas.

**QUESTION** De nos jours il serait impossible de monter le « Mercury Theatre ».

**WELLES** Complètement impossible pour des raisons financières. Le « Mercury Theatre » a été possible uniquement parce que je gagnais trois mille dollars par semaine à la radio et que j'en dépensais deux mille pour soutenir le théâtre. A l'époque, soutenir un théâtre était encore bon marché. J'avais, en plus, des acteurs formidables. Et ce qu'il y avait de plus passionnant dans ce « Mercury Theatre », c'est qu'il était un théâtre dans Broadway, il n'était pas « off ». Actuellement, on peut avoir un théâtre « off » Broadway, mais c'est autre chose.

Ce qui caractérisait le « Mercury Theatre », c'est qu'il était à côté d'un autre qui donnait une comédie musicale, près d'un théâtre commercial, il était au centre de tous les théâtres. Dans le pâté de maisons voisin, il y avait le « Group Theatre » qui était le théâtre officiel de la gauche : nous étions en contact sans entretenir de relations officielles : nous étions de la même génération, bien que n'empruntant pas les mêmes voies. L'ensemble donnait au New York d'alors une extraordinaire vitalité. La qualité des acteurs et celle des spectateurs n'est plus celle de ces années merveilleuses. Le meilleur théâtre devrait être au centre de toutes les choses.

**QUESTION** Cela explique votre lutte permanente pour rester au milieu du cinéma et non en dehors du cours général de l'industrie ?

**WELLES** On peut me rejeter, mais moi je veux toujours être au centre même. Si je suis isolé, c'est parce qu'on m'y oblige, car telle n'est pas mon intention. Je vise toujours le centre. J'échoue, mais c'est cela que j'essaie d'atteindre.

**QUESTION** Pensez-vous revenir à Hollywood ?

**WELLES** Pas en ce moment. Mais qui sait ce qui peut changer à chaque instant ?... Je suis ravi de travailler là-bas à cause des techniciens qui sont merveilleux. Ils représentent vraiment le rêve d'un metteur en scène.

**QUESTION** On peut trouver dans vos films une certaine attitude antifasciste...

**WELLES** Il y a plus d'un intellectuel français pour croire que je suis fasciste... C'est idiot, mais c'est ce qu'ils écrivent. Ce qui arrive à ces intellectuels français, c'est qu'ils prennent mon aspect physique comme acteur pour mes idées comme auteur. En tant qu'acteur, j'interprète toujours un certain type de rôles : rois, grands hommes, etc. Ce n'est pas parce que je pense qu'il s'agit là des seules personnes au monde qui vaillent la peine. Mon aspect physique ne me permet pas de jouer d'autres rôles. Personne ne croirait à un personnage sans défense, humble, joué par moi. Mais ils prennent ceci pour une projection de ma propre personnalité. J'espère au moins que l'immense majorité tiendra pour évident que je suis antifasciste...

On confond toujours le vrai fascisme avec la première mystique fasciste du futurisme. Je fais allusion par-là à la première génération du fascisme italien, qui avait une façon de parler qui disparut dès que le vrai fascisme s'est imposé, parce que c'était un romantisme idiot, comme celui de d'Annunzio et autres. C'est cela qui a disparu. Et c'est de cela que parlent les critiques français.

Le vrai fascisme est un « gangstérisme » de la classe moyenne de basse couche, lamentablement organisé par... Bon, nous savons tous ce qu'est le fascisme. C'est très clair. Il est amusant de voir combien les Russes ont pu se tromper au sujet de *La Soif du mal*. Ils l'ont attaqué sans pitié, comme s'il s'agissait de la véritable décadence de la civilisation occidentale. Ils ne se sont pas contentés d'attaquer ce que je montrais : ils m'ont attaqué aussi.

Je crois que les Russes n'ont pas compris les mots, ou quelque chose d'autre. Ce qui est désastreux, en Russie, c'est qu'ils sont en plein moyen âge, un moyen âge dans son aspect le plus rigide. Personne ne pense pour son compte. C'est très triste. Cette orthodoxie a quelque chose de terrible. Ils ne vivent que des slogans dont ils ont hérité. Personne ne sait plus ce que ces slogans signifient.

## LA LIBERTÉ DE CHOISIR

**QUESTION** Comment sera votre *Falstaff ?*

**WELLES** Je ne le sais pas... J'espère qu'il sera bon. Tout ce que je peux dire, c'est que, du point de vue visuel, il sera très modeste, et que j'espère en même temps qu'il sera satisfaisant et correct. Mais ce que je vois, c'est qu'il est essentiellement une histoire humaine, et j'espère qu'un bon nombre des gens stupides du cinéma se sentira déçu. Cela parce que, comme je viens de le dire, je considère que ce film doit être très modeste du point de vue visuel. Ce qui ne veut pas dire qu'il soit visuellement inexistant, mais plutôt qu'il ne doit pas être criard sur ce plan. Il s'agit de l'histoire de 3 ou 4 personnes, celles-ci doivent donc dominer complètement. Je crois que je ferai plus de gros plans. Ce sera réellement un film entièrement au service des acteurs.

**QUESTION** On vous accuse souvent d'égocentrisme. Lorsque vous paraissez comme acteur dans vos films, on dit que la caméra est avant tout au service de votre exhibition personnelle... Par exemple dans *La Soif du mal*, l'angle de prise de vue passe du plan général au gros plan pour pouvoir saisir votre première apparition à la descente de voiture.

**WELLES** Oui, mais c'est cela l'histoire, le sujet. Je n'interpréterais aucun rôle s'il n'était pas sensé dominer toute l'histoire. Je ne pense pas qu'il soit juste de dire que j'utilise la caméra à mon profit et non à celui des autres acteurs. Ce n'est pas exact. Bien qu'on le dira encore davantage pour Falstaff : mais c'est précisément parce que dans le film j'interprète Falstaff, et non Hotspur.

En ce moment, je pense et repense, avant tout, au monde dans lequel l'histoire se déroulera, à l'apparence du film. Le nombre de décors que je pourrai construire sera si restreint que le film devra être résolument antibaroque. Il lui faudra posséder de nombreux plans généraux assez formels, comme ceux que l'on peut voir sur scène au niveau de l'œil humain, sur les fresques des murs. C'est un grand problème que de créer un monde en costumes d'époque. La vraie res-

Welles
dans The Stranger
et The Lady From
Shangaï

semblance dans ce genre *est difficile à obtenir*, peu de films y arrivent. Je crois que cela est dû au fait qu'on n'a pas concrétisé cet univers dans tous ses détails avant de commencer à travailler à tout ce qu'un tel film suppose.

Falstaff se doit d'être très pauvre sur le plan visuel parce qu'avant tout c'est une histoire humaine très réelle, très compréhensible et très adaptable à la tragédie moderne. Et rien ne doit s'interposer entre cette histoire et le dialogue. La partie visuelle de cette histoire doit demeurer comme toile de fond, comme quelque chose de secondaire. Toute l'importance du film doit se trouver sur les visages; sur ces visages, *il nous faut retrouver tout cet* univers dont je parle. J'imagine qu'il sera « le » film en gros plans de ma vie. Théoriquement, je suis contre les gros plans de tous genres, bien que je ne possède que peu de théories étant donné que je tiens à demeurer très libre. Je suis résolument contre les gros plans, mais je suis persuadé que cette histoire les exige.

**QUESTION** Pourquoi cette objection aux gros plans?

**WELLES** Je trouve merveilleux le fait que le public puisse choisir des yeux ce qu'il veut voir dans un plan. Je n'aime pas le forcer, et l'usage du gros plan revient à le forcer : il ne peut voir que lui. Dans *Kane* par exemple, vous avez dû voir qu'il y avait très peu de gros plans, presque aucun. Il y en a peut-être six dans tout le film. Mais une histoire comme *Falstaff* les exige, parce qu'au moment où nous prenons du recul et que nous nous séparons des visages, nous apercevons des *gens en costume d'époque et* beaucoup d'acteurs au premier plan. Plus nous sommes près du visage, plus celui-ci devient universel; *Falstaff* est une comédie sombre, l'histoire de la trahison de l'amitié.

Ce qui me plaît dans *Falstaff*, c'est que le projet m'a intéressé en tant qu'acteur alors que je m'intéresse rarement à quelque chose au cinéma en tant qu'interprète. Je suis heureux quand je ne joue pas. Et *Falstaff* est une des rares choses que je veuille réaliser en tant qu'acteur. Il n'y a que deux histoires que je veuille faire comme acteur et que j'ai écrites. Dans *Le Procès* je ne voulais absolument pas jouer, si je l'ai fait, c'est parce qu'on *n'avait trouvé aucun acteur* qui puisse tenir le rôle. Tous ceux à qui nous l'avions demandé ont refusé.

**QUESTION** Au début, vous aviez dit que vous interpréteriez le rôle du prêtre...

**WELLES** Je l'ai tourné, mais comme nous n'avions pas trouvé d'acteur pour le rôle de l'avocat, j'ai coupé les plans où j'apparaissais en prêtre, et j'ai tourné de nouveau. *Falstaff* est un film d'acteurs. Non seulement mon rôle, mais tous les autres sont favorables à la mise en valeur des bons acteurs. Mon *Othello* est mieux réussi au théâtre qu'au cinéma. Nous verrons ce qui arrivera à *Falstaff*, qui est le meilleur rôle qu'ait écrit Shakespeare. C'est un personnage qui est aussi grand que Don Quichotte. Si Shakespeare n'avait fait que cette magnifique création, cela lui suffirait pour être immortel. J'ai écrit le scénario en m'inspirant de trois œuvres dans lesquelles il apparaît, plus une autre dans laquelle on parle de lui, et je complète par des choses qui se trouvent dans une autre encore. J'ai donc travaillé sur cinq œuvres de Shakespeare. Mais, naturellement, j'ai écrit une histoire sur Falstaff, sur son amitié avec le prince et sa répugnance lorsque le prince devient roi. J'ai de grands espoirs pour ce film.

**QUESTION** Il y a une phrase que John Foster dit à son banquier, et que nous aimerions *bien vous entendre expliquer* : « J'aurais pu être un grand homme, si je n'avais pas été aussi riche ».

**WELLES** Bon. Toute l'histoire est là-dedans. N'importe quelle cause peut détruire la grandeur : une femme, la maladie, la richesse. Ma haine de la richesse en elle-même n'est pas une obsession. Je ne crois pas que la richesse soit la seule ennemie de la grandeur. S'il avait été pauvre, Kane n'aurait pas été un grand homme, mais ce qui est sûr, c'est qu'il aurait été un homme à succès. Il pense que la réussite apporte la grandeur. Ça, c'est le personnage qui le dit, pas moi. Kane arrive à posséder une certaine classe, mais jamais *de la grandeur.*

Ce n'est pas parce que tout lui semble facile. C'est là l'excuse qu'il se donne à lui-même. Mais le film ne dit pas cela. Evidemment, comme il est à la tête d'une des plus grandes fortunes du monde, les choses deviendront plus faciles, mais sa plus grande erreur a été celle des grands ploutocrates de l'Amérique de ces années-là, qui croyaient que l'argent confère automatiquement à un homme un certain rang. Kane est un homme qui appartient vraiment à son époque. Ce genre d'homme riche n'existe déjà presque plus. C'étaient des ploutocrates qui croyaient pouvoir être Président des Etats-Unis, s'ils en avaient envie. *Ils croyaient aussi pouvoir* tout acheter. Il n'était même pas nécessaire d'être intelligent pour voir qu'il n'en est pas toujours ainsi.

**QUESTION** Sont-ils plus réalistes?

**WELLES** Ce n'est pas une question de réalisme. Ce genre de ploutocrates n'existe plus. *Les choses ont beaucoup changé,* surtout les structures économiques. Très peu d'hommes riches réussissent aujourd'hui à conserver le contrôle absolu de leur propre argent : leur argent est contrôlé par d'autres. C'est comme pour beaucoup d'autres choses, une question d'organisation. Ils sont prisonniers de leur argent. Et je ne dis pas cela au point de vue sentimental : il n'y a plus que des comités et des participations à divers conseils... Ils ne disposent plus de la liberté de faire n'importe quelle folie comme cela arrivait alors. Le moment est passé pour ce type de ploutocrates égocentristes, de même qu'a disparu ce type de propriétaire de journaux.

Ce qu'il y a de très particulier dans la personnalité de Kane, c'est qu'il n'a jamais gagné d'argent : il n'a passé sa vie qu'à le dépenser. Il n'appartenait pas à cette catégorie de riches qui ont fait fortune : il la dépensait uniquement. Kane n'avait même pas la responsabilité du véritable capitaliste.

## LA PLUS BELLE CHANCE

**QUESTION** *Citizen Kane* a-t-il rapporté beaucoup d'argent?

**WELLES** Non, il ne s'agit pas de cela. Le *film a bien marché. Mais mes problèmes* avec Hollywood ont commencé avant que je n'arrive là-bas. Le vrai problème était ce contrat qui me laissait bel et bien carte blanche et qu'ils m'avaient signé avant mon départ. J'avais trop de pouvoirs. A ce moment-là, on monta contre moi une machination dont je ne me suis jamais relevé, parce que je n'ai jamais eu d'énormes succès de guichet. Dès l'instant où vous obtenez un tel succès on vous passe tout!

J'ai eu de la chance comme personne; après, j'ai eu la pire malchance de l'histoire du cinéma, mais cela est dans l'ordre des choses : je devais payer le fait d'avoir eu la plus *belle chance de l'histoire du cinéma.* Jamais on n'a donné autant de pouvoir à un homme dans le système Hollywoodien. Un pouvoir absolu. Et le contrôle artistique.

**QUESTION** Il y a des cinéastes, en Europe, qui possèdent ce pouvoir.

**WELLES** Mais ils ne possèdent pas l'arsenal technique des américains, qui est une chose grandiose. L'homme qui pousse la caméra, ceux qui changent les lumières, celui qui manie la grue, ont leurs enfants à l'Université. On côtoie des hommes qui ne se sentent pas ouvriers, mais qui pensent être des artisans très habiles et très bien payés. Cela suppose une différence énorme, énorme.

Tout ce que j'ai fait dans *La Soif du mal*, je n'aurais jamais pu le faire ailleurs. Et il ne s'agit pas seulement d'une question technique, il s'agit essentiellement de l'habileté humaine des hommes avec lesquels j'ai travaillé. Tout cela découle de la sécurité économique dont ils jouissent, du fait qu'ils sont bien payés, du fait qu'ils ne pensent pas appartenir à *une autre classe.*

Dans toutes les industries européennes du cinéma, à un plus ou moins grand degré, on sent qu'il y a une grande barrière dressée par la différence d'éducation. Dans tous les pays européens on vous appelle « Docteur », « Professeur », etc., si vous êtes allés à l'Université : le gros avantage de l'Amérique, c'est qu'on y trouve parfois des metteurs en scène qui ont moins d'instruction que l'homme qui pousse la caméra. Il n'y a pas de « professeur ». Les classes n'existent pas dans le monde du cinéma américain. Le plaisir que l'on éprouve à travailler en Amérique avec une équipe américaine est quelque chose qui *n'a pas d'équivalent sur terre. Mais on* paye aussi pour avoir cela. Il faut donc des producteurs, et tout ce monde-là est aussi mauvais que les techniciens sont bons.

## LE SYSTÈME AMÉRICAIN

**QUESTION** Comment avez-vous tourné cette scène si longue dans le living de Marcia au moment de l'interrogatoire de Sanchez?

**WELLES** En Europe, il y a trois opérateurs à la caméra qui sont aussi bons que les opérateurs américains. Celui qui a fait *Le Procès* avec moi est sensationnel. Mais ce qu'il n'y a pas, c'est quelqu'un de capable de manier la grue. En Amérique, cet homme a une énorme auto, il est instruit, et se considère lui-même comme aussi important que le propre caméraman du film. Dans cette scène de la maison de Marcia, il y avait environ soixante marques de craie sur le sol : c'est dire combien l'homme qui guide la caméra doit être habile et intelligent pour pouvoir bien faire. A ce moment-là, je suis à sa merci, à la merci de sa précision. S'il ne peut pas le faire avec cette assurance, le plan est impossible.

**QUESTION** Est-ce bien Charlton Heston qui vous a proposé comme metteur en scène de *La Soif du mal?*

**WELLES** Ce qui s'est passé est plus amusant encore. On proposa à Charlton Heston le scénario en lui disant qu'il était d'Orson Welles; à l'autre bout du fil, Heston comprit que je dirigeais le film, auquel cas il était prêt à tourner n'importe quoi avec moi. Ceux de l'Universal ne le détrompèrent pas, raccrochèrent et automatiquement me téléphonèrent en me demandant de le diriger. La vérité est que Heston a dit textuellement ceci : « Je travaillerai dans n'importe quel film dirigé par Orson Welles ». Lorsqu'on m'a proposé de mettre en scène le film je n'y ai mis qu'une seule condition : écrire mon pro-

son propre chef. Son travail, pourtant, est meilleur comme chef que comme metteur en scène, étant donné que dans ce rôle il passe le plus clair de son temps à attendre avec la caméra que quelque chose se passe. Il ne dit rien. Il attend, comme le producteur attend dans son bureau. Il visionne vingt prises de vue impeccables en cherchant celle où il est arrivé quelque chose et, d'habitude, il sait choisir la meilleure. Comme metteur en scène il est bon, mais comme producteur il est extraordinaire.

**QUESTION** Selon vous, le rôle d'un metteur en scène consiste à faire en sorte que ce quelque chose arrive ?

**WELLES** Je n'aime pas établir de règles très strictes, mais, dans le système hollywoodien, le metteur en scène a une tâche. Dans d'autres systèmes qui ne sont pas ceux d'Hollywood, le metteur en scène a une autre tâche. Je suis contre ces règles absolues parce que, même dans le cas de l'Amérique, nous trouvons des films merveilleux réalisés sous la tyrannie la plus absolue du système de production. Il y a même des films que les ciné-clubs respectent beaucoup et qui n'ont pas été faits par les metteurs en scène mais par les producteurs et les scénaristes... Dans le système américain, personne n'est capable de dire si c'est le metteur en scène qui a ou n'a pas dirigé le film.

**QUESTION** Dans une interview, John Houseman a dit que tout le mérite de *Citizen Kane* a été pour vous, et que c'est injuste, parce qu'il aurait dû en revenir à Herman J. Mankiewicz, qui avait écrit le scénario.

**WELLES** Il a écrit quelques scènes importantes. (Houseman est un vieil ennemi à moi). J'ai eu beaucoup de chance de travailler avec Mankiewicz : tout ce qui se rattache à Rosebud lui appartient. A moi, sincèrement, il ne me plaît pas beaucoup ; il fonctionne, c'est vrai, mais je n'ai jamais eu entièrement confiance en lui. Il est là pour servir de trait d'union entre tous les éléments. J'ai eu, en revanche, la chance d'avoir Gregg Toland, qui est le meilleur directeur de la photographie qui ait jamais existé, et j'ai eu aussi la chance de tomber sur des acteurs qui n'avaient jamais fait de cinéma auparavant ; pas un seul d'entre eux ne s'était trouvé devant une caméra jusque-là. Ils venaient tous de mon théâtre. Je n'aurais jamais pu faire *Citizen Kane* avec de vieux acteurs de cinéma, parce qu'ils auraient dit tout de suite « que sommes-nous en train de faire à votre avis ? » Ma condition de nouveau venu les aurait mis sur leurs gardes et, du même coup, cela aurait gâché le film. Il a été possible parce que j'avais ma propre famille, pour ainsi dire.

**QUESTION** Comment en êtes-vous arrivé aux innovations de *Citizen Kane* sur le terrain du cinéma ?

**WELLES** C'est à mon ignorance que je le dois. Si ce mot ne vous semble pas adéquat, remplacez-le par innocence. Je me suis dit : c'est cela que la caméra devrait être capable de faire réellement, de façon normale. Alors que nous étions sur le point de tourner le premier plan du film, j'ai dit : « Faisons cela ! » Gregg Toland m'a répondu que c'était impossible. Je suis revenu à la charge. « Essayons toujours, nous verrons bien. Pourquoi pas ? » Il nous a fallu fabriquer des lentilles spéciales, parce qu'alors il n'y avait pas celles qui existent aujourd'hui.

**QUESTION** Pendant le tournage, aviez-vous la sensation de faire un film aussi important ?

**WELLES** Je n'en ai jamais douté un seul instant.

**QUESTION** Que devient votre *Don Quichotte*, annoncé depuis si longtemps ?

**WELLES** Il est vraiment terminé. Il ne manque plus que trois semaines environ, pour le tournage de quelques petites choses. Ce qui m'inquiète, c'est le lancement : je sais que ce film ne plaira à personne. Ce sera un film exécré. J'ai besoin d'obtenir un grand succès avant de le mettre en circulation. Si *Le Procès* avait été un succès complet quant à la critique, j'aurais alors eu le courage de sortir mon *Don Quichotte*. Les choses étant ce qu'elles sont, je ne sais que faire : tout le monde se mettra en colère contre ce film.

**QUESTION** Comment voyez-vous le personnage central ?

**WELLES** Exactement comme Cervantès, je crois. Mon film se passe dans les temps modernes, mais les personnages de Don Quichotte et Sancho sont exactement semblables, tout au moins, je le répète, dans mon esprit. Ce n'était pas le cas pour Kafka ; j'utilise ces deux personnages librement mais je le fais dans le même esprit que Cervantès. Ce ne sont pas mes personnages, ce sont ceux de l'écrivain espagnol.

**QUESTION** Pourquoi avez-vous choisi de tourner « Don Quichotte » ?

**WELLES** J'ai commencé par en faire un programme de télévision d'une demi-heure, j'avais juste assez d'argent pour le faire ; mais je suis tombé si éperdument amoureux de mon sujet que je l'ai agrandi au fur et à mesure et que j'ai continué à le tourner en fonction de mes rentrées d'argent. On peut dire qu'il a grandi à mesure que je le faisais. Il m'est arrivé plus ou moins, vous le savez, ce qui est arrivé à Cervantès qui commença à faire une nouvelle et finit par écrire « Don Quichotte ». C'est un sujet que l'on ne peut plus lâcher une fois qu'on l'a commencé.

**QUESTION** Est-ce que le film aura le même scepticisme que le roman ?

**WELLES** Certainement ! Je crois qu'il arrivera à mon film ce qui est arrivé au livre. Vous savez que Cervantès a commencé par écrire une satire des livres de chevalerie et qu'il a fini par en faire la plus belle apologie que l'on puisse trouver dans la littérature. Pourtant, le film sera plus sincère que le roman en ce qui touche la défense de cette idée de chevalerie, bien qu'aujourd'hui elle soit plus anachronique que lorsque Cervantès écrivait.

J'apparais moi-même dans le personnage d'Orson Welles, mais Sancho et Don Quichotte ne disent que ce que Cervantès leur fait dire et non pas ce que, moi, je dis.

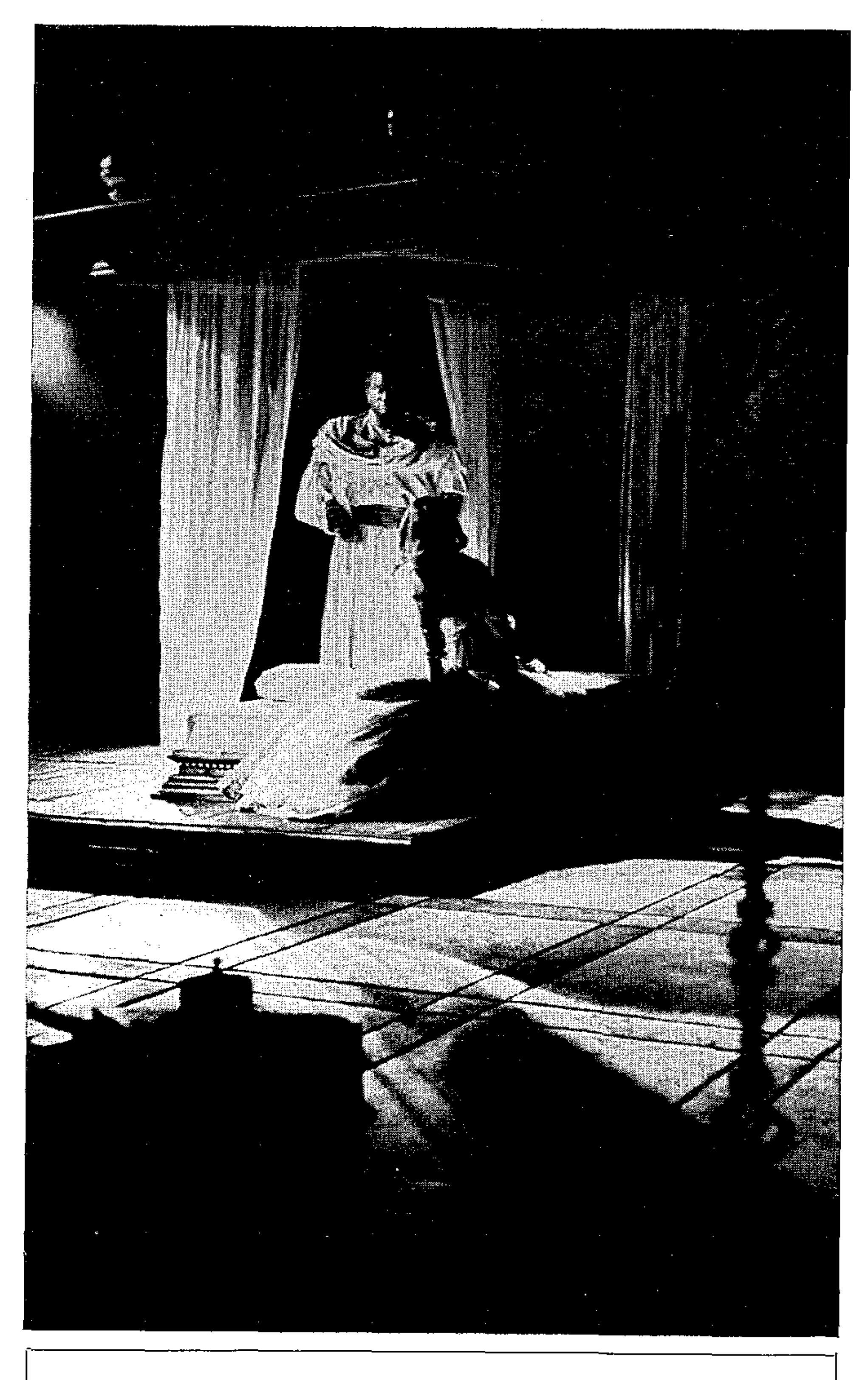
Je ne pense pas que le film soit moins sceptique parce que je crois que si nous poussons jusqu'au bout l'analyse, le scepticisme de Cervantès était en partie une attitude. Son scepticisme était une attitude d'intellectuel : je crois que, sous le scepticisme, il y a un homme qui aime les chevaliers autant que Don Quichotte lui-même. C'est qu'avant tout il était Espagnol.

C'est vraiment un film difficile. Je dois dire aussi qu'il est très long ; ce que je dois tourner ne servira pas à compléter le métrage : je pourrais monter trois films avec le matériel qui existe déjà. Le film, sous sa première forme, était trop commercial ; il était conçu pour la télévision et j'ai dû changer certaines choses pour faire plus dur. Le plus drôle c'est que *Don Quichotte* a été tourné avec une équipe de six personnes. Ma femme était script-girl, le chauffeur déplaçait les lampes, je dirigeais, j'étais éclairagiste et opérateur en second. C'est seulement à travers la caméra que l'on peut aussi avoir l'œil à tout. —

(Propos recueillis au magnétophone, Madrid, mai - juin - juillet 1964). — JUAN COBOS, MIGUEL RUBIO, JOSE ANTONIO PRUNEDA. (Par courtoisie de « Film Ideal »).



Chimes at Midnight (Falstaff) : Sir John Gielgud et Keith Baxter ; Norman Rodway et Marina Vlady ; Keith Baxter.



Othello :
Orson Welles et Suzanne Cloutier.

pre scénario ! Et j'ai dirigé et écrit le film sans toucher un centime puisqu'on ne m'a payé en définitive qu'à titre d'acteur.

**QUESTION** Par rapport au roman original, vous avez fait beaucoup de changements...

**WELLES** Mon Dieu ! Je n'ai jamais lu ce roman ; je n'ai lu que le scénario de l'Universal. Le roman a peut-être un sens, mais le scénario était ridicule. Tout se passait à San Diego et non sur la frontière mexicaine, ce qui change tout à fait la situation. La raison qui m'a poussé à faire de Vargas un mexicain est d'ordre politique, je voulais montrer comment Tijuana et les villes frontières sont corrompues par toutes sortes de « micsmacs » plus ou moins publicitaires sur les relations américaines ; c'est là la seule raison.

**QUESTION** Que pensez-vous du cinéma américain, vu d'Europe ?

**WELLES** Je suis surpris par la tendance de la critique sérieuse qui ne trouve d'éléments de valeur que parmi les directeurs américains de films d'action, alors qu'elle n'en trouve pas chez les directeurs américains de films à histoire. Lubitsch, par exemple, est un géant. Mais il ne correspond pas au goût des esthètes du cinéma. Pourquoi ? Je n'en sais rien. D'ailleurs cela ne m'intéresse pas. Mais le talent, l'originalité de Lubitsch sont stupéfiants.

**QUESTION** Et von Sternberg ?

**WELLES** Admirable ! c'est le plus grand directeur exotique de tous les temps, et l'une des grandes lumières.

**QUESTION** Parlons d'autres réalisateurs. Que pensez-vous d'Arthur Penn ? Avez-vous vu *The Left Handed Gun ?*

**WELLES** Je l'avais d'abord vu à la télévision et après au cinéma. Il était mieux à la télévision, plus brutal et, de plus, je crois qu'à l'époque Penn maniait mieux l'élément télévision où il était un metteur en scène plein d'expérience, que l'élément cinéma où celle-ci lui faisait défaut. Au théâtre, je crois que c'est un bon directeur, un admirable directeur d'actrices, chose très rare : très peu de cinéastes possèdent cette qualité.

Je n'ai rien vu de la génération la plus récente, sauf quelques échantillons d'avant-garde. Parmi ceux que j'appellerais « jeune génération », Kubrick me paraît un géant.

**QUESTION** Mais, par exemple, *The Killing* était plutôt copié sur *The Asphalt Jungle ?*

**WELLES** Oui, mais *The Killing* était meilleur. Le problème des imitations me laisse indifférent surtout si l'imitateur parvient à surpasser le modèle. Kubrick, pour moi, est meilleur directeur que Huston. Je n'ai pas vu *Lolita*, mais je crois que Kubrick peut tout faire. C'est un grand directeur et qui n'a pas encore fait son grand film. Ce que je vois en lui, c'est le talent que ne possèdent pas les grands metteurs en scène de la génération précédant immédiatement la sienne, je veux dire Ray, Aldrich, etc. C'est peut-être parce que son tempérament correspond davantage au mien.

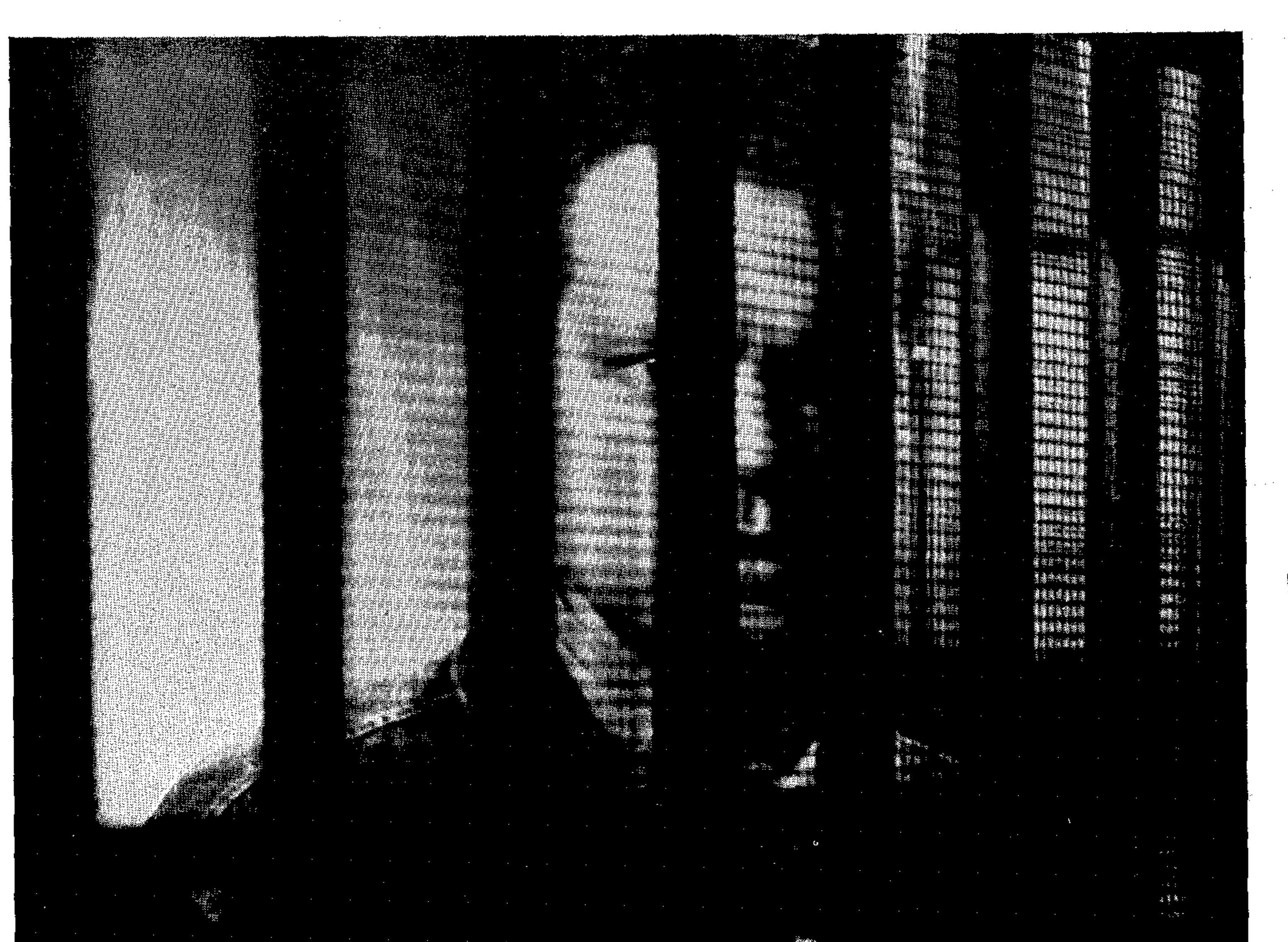
**QUESTION** Et ceux de la génération plus vieille ? Wyler, par exemple ? Et Hitchcock ?

**WELLES** Hitchcock est un metteur en scène extraordinaire ; William Wyler un producteur brillant.

**QUESTION** Comment faites-vous cette différence entre des hommes qui se disent tous deux metteurs en scène ?

**WELLES** Un producteur ne fait rien. Il choisit l'histoire, l'améliore avec le scénariste, opère une sélection dans la distribution et, au vieux sens du terme de producteur américain, décide même des prises de vues, des plans qui se monteront. De plus, il définit la forme finale du film. En réalité, il est une sorte de chef du metteur en scène.

Wyler est cet homme-là. Seulement il est



The Lady From Shanghaï.

# Orson Welles
# Le secret des poètes et des rois

*par Michel Mardore*

Les « enfants prodiges », ça n'existe pas. A tous ceux qu'une rumeur admirative désigne ainsi, pourrait s'appliquer le mot cruel que Jean Cocteau réservait à une Lolita rimailleuse : « Tous les enfants ont du génie, sauf Minou Drouet ».

Welles réalise *Citizen Kane* à l'âge de vingt-cinq ans. L'élan d'extase envers sa jeunesse et sa maturité, pourquoi ne le recule-t-on pas d'une ou deux décades ? A cinq ans, l'Orson bien léché mettait en scène Shakespeare, dont il connaissait évidemment plusieurs pièces par cœur. A ses moments perdus, il écrivait lui-même des tragédies.

Comment l'exégète ne serait-il pas tenté de séparer l'auteur génial de la vie commune, la grandiose monstruosité de l'œuvre dévorant son créateur, une fois pour toutes ? Par un maximum de sympathie, au sens fort du terme, on prêtera à l'enfant terrible une séduisante complexité d'esprit, à défaut d'une âme et d'un cœur. Derrière le flamboiement d'une rhétorique visuelle dont les spécialistes du cinéma-cinéma ont fait depuis toujours leurs choux gras, transparaît la contradiction entre l'égotisme cher à « l'Homme de la Renaissance », et les vues généreuses d'un libéral démocrate. Cela est vrai. La lutte de la Raison et de la Passion inspire à Welles des films admirables.

Et après ? Dans ce genre d'analyse, où passent donc la chair et le sang ? Les extrapolations morales ne nous disent pas si une œuvre est vivante ou non.

Pour esquisser une approche minimale, il faut rendre à l'homme et à ses actes leur vérité charnelle. La démarche n'est guère facile, surtout dans le monde cinématographique, où la glose néglige, quand elle ne la fuit pas avec horreur, toute information sur l'intimité du cinéaste, ses origines, son milieu social, etc. L'œuvre doit naître *ex nihilo*. Les plus matérialistes admettent les contingences économiques. Pour le reste, la critique ânonne son B.A. BA.

Dans le cas de Welles, les présentes notes ne prétendent qu'à désigner une direction possible, et rien de plus. Sa biographie n'est connue que d'une manière vague, dans ses grandes lignes. Si l'on examine l'activité créatrice de Welles, la situation ne présente pas un aspect plus réjouissant. Nous ignorons les trois-quarts de sa production (théâtre, télévision, radio), et cela nous contraint à juger sur une dizaine de films. Aussi bien, ces lignes doivent plus à l'intuition qu'à l'examen objectif. Elles souhaitent seulement apporter quelques racines et entrailles à une œuvre située trop près de la tête et du ciel. Avant tout, il faut tuer le mythe du prodige. Le postulat de « l'inhumain », impliqué par ce mythe, interdit toute compréhension de l'artiste. Or ce n'est pas le désaccord, mais l'accord suprême entre le « génie » et son public, qui donne l'élan vital à la création.

Une audience limitée, une apparente incompréhension, ne démentent pas cette règle absolue : l'artiste (l'enfant « prodige ») exploite les suprêmes virtualités de son âge et de son état, jusqu'à paraître surhumain, mais il ne peut s'en défaire, ni les dépasser réellement. Pour plus de clarté, cela signifie que la fulgurance de Rimbaud ou de Lautréamont ne trahissait pas une maturation exceptionnelle. Il fallait avoir moins de vingt ans, surtout moins de vingt ans, pour inventer « Une Saison en Enfer » ou « Les Chants de Maldoror ». Dans le cas de Lautréamont, le phénomène est particulièrement explicite. Maldoror exorcise le malaise que ressentent presque tous les adolescents à l'approche de la réalité physique. L'horreur de la chair, de la nature, de la vie (n'oublions pas que Ducasse écrit tous ses « Chants » claustré dans une chambre), trouvent une compensation et un masque dans l'exaltation du Mal, la surenchère du grouillement physique. De nombreux adolescents incultes « font du Lautréamont » sans le savoir, dès qu'on leur accorde la liberté d'exprimer vraiment ce qu'ils ressentent. Passée l'épreuve, Ducasse et Rimbaud, en cela point différents du commun des mortels, inversent leur attitude, au grand étonnement des critiques. Pour l'un, ce sera le négoce au Harrar (avec en corollaire une Correspondance volontairement antilyrique, écrite dans une langue admirable, bien supérieure pour mon goût aux « Illuminations » ou au « Bateau Ivre »), dont le caractère antiartiste désespère les exégètes, toujours persuadés que les livres s'écrivent avec de l'encre. Pour l'autre, ce sera la simple annonce, d'une portée tout aussi provocante, que désormais il chanterait le Bien. Rimbaud et Ducasse écrivaient à l'heure juste, ni trop tôt ni trop tard, ce qu'il fallait écrire.

Une telle constatation ne dénigre pas les poètes. Elle tend seulement à rappeler cette vérité première, à savoir que l'accord entre l'homme et l'œuvre, pour atteindre à la plénitude, doit s'inscrire au plus profond de l'être. Par ce détour, Welles nous deviendra plus proche, plus vrai.

Puisqu'il faut s'en tenir aux preuves tangibles, considérons que la carrière du « Wonder boy » commence en 1940, avec *Citizen Kane*. En marge des innombrables analyses que ce film a inspirées, on observera combien il est influencé par l'âge de son auteur. Du point de vue esthétique, il est peut-être exact, comme le pense Truffaut, que Welles se sentait obligé, étant promu réalisateur à vingt-cinq ans, de faire un film qui résumerait tous les autres. A cet égard, il anticipait sur deux décades au moins du cinéma américain. Cela n'empêche pas *Citizen Kane* de porter témoignage sur la sensibilité particulière d'un jeune homme de vingt-cinq ans. La conception de l'œuvre, la vision du personnage central, trahissent la personnalité intime du metteur en scène, à un moment donné de son existence. Là, *Kane* cesse d'appartenir aux théoriciens. D'objet quelque peu impersonnel et monstrueux, il est passé à l'état plus aimable d'aventure humaine. On y surprend d'abord l'immense joie qu'un garçon de vingt-cinq ans éprouve à tenir dans sa main une destinée entière. Pour plus de sûreté, le personnage est saisi à l'heure de sa mort, et nous n'appréhenderons les étapes de sa vie que par des retours en arrière, des témoignages (notons la séduction qu'exerce une idée aussi théorique sur un auteur qui ne possède pas une expérience vitale suffisante pour se permettre la description *directe*). L'apprenti-démiurge se délecte visiblement à franchir les barrières de l'inconnu. Dès les premières images, le viol des interdits (« No Trespassing ») affirme un sentiment de supériorité. Welles domine sa créature, il est persuadé de la connaître à fond. La complexité, les lacunes, les ombres de la narration ne doivent pas nous tromper. Comme un romancier du XIXe siècle, il tient toutes les ficelles dans sa main. Le puzzle de *Citizen Kane* est d'une cohérence exemplaire. Le caractère, le contexte, les mœurs, sont décrits avec précision. Ce film respire la certitude.

L'illusion du doute, de l'ambiguïté, émane de la structure littéraire. Le thème de l'enquête, le sentiment de l'absurde, la dilatation du décor et des objets, l'obsession de la volonté de puissance, tous ces éléments de *Kane* empruntent à la littérature anglo-saxonne. Dans le cadre du cinéma américain, ils présentaient en 1940 une grande nouveauté. Ne parlons pas du cinéma français, qui avait alors un siècle de retard sur les tendances majeures de l'art contemporain. Notre littérature elle-même n'avançait guère. *Citizen Kane* grille « L'Ere du Soupçon » et une bonne part du roman moderne.

Cette précocité de la mise en forme, cette extra-lucidité artistique, n'empêchent pas le film de traduire le contentement d'une bonne conscience. Un homme qui s'apprête à dévorer la vie ne déteste pas le romantisme, l'apitoiement sur la déchéance. Le « sic transit gloria mundi » qui transparaît en guise de morale à chaque nouveau flash-back ne tracasse pas beaucoup l'auteur. La vieillesse non plus. Avec *Arkadin*, nous rencontrerons des différences vertigineuses.

Pour l'instant, la grande affaire consiste à peindre un homme à tous les âges de sa vie, de l'extérieur. Le plaisir numéro un, c'est de se gonfler les joues avec du coton, pour représenter un visage de quinquagénaire. Welles y éprouve la même satisfaction que lorsqu'il interprétait, à seize ou dix-sept ans, le rôle d'Alexandre de Wurtemberg (quatre-vingts ans), du « Juif Süss ». Par la suite, les métamorphoses charnelles revêtiront une autre importance dans l'œuvre wellesienne. Le masque est une manière de fuir l'angoisse de la réalité, mais il arrive à la réalité de courir plus vite que le mensonge (c'est un peu le sujet de *La Soif du Mal*).

Au début le masque, le maquillage, la composition, relèvent de l'activité ludique. On peut en dire autant du personnage de Kane à l'intérieur du film, et de la position de Welles envers le personnage. Vingt ans après, la critique s'est demandée : « Charles Foster Kane ne préfigurerait-il pas le destin de Welles lui-même ? » (cf. « Le Bateau Ivre », par rapport à Rimbaud). Il est probable que Welles n'a pas attendu vingt ans pour songer à la ressemblance. En écrivant le scénario du film, il devait sans arrêt penser à lui-même. Chaque détail, d'une certaine manière, constitue un « private joke » destiné à l'homme mûr que l'on deviendra plus tard. Mais il ne faut pas entendre cela comme une prédiction dramatique. Le jeune homme de vingt-cinq ans ne prend pas au sérieux l'échec, la solitude, la vieillesse, la mort. Il joue avec. Dans la meilleure des éventualités, il faut considérer cela comme un défi de jongleur, sûr de sa force et de son adresse. Un tyran qui prévoit les modalités de son éventuel assassinat ne prépare pas le crime lui-même, sauf masochisme extraordinaire. Il envisage, il caresse l'événement hypothétique, partie pour le conjurer, partie pour le plaisir de tenter le diable. Au fond, il n'y croit pas. Ainsi Welles agit-il avec Charles Foster Kane. Le drame, la révélation de la prescience, ne surgiront qu'au futur. L'exemple le plus frappant des progrès de l'inquiétude chez Orson Welles, nous le surprendrons peut-être dans le décor le plus obsédant de ses films, le « château », ce terme étant pris dans un sens très vaste. A l'époque de *Citizen Kane*, le château rassure. Il est le refuge, l'arche, le sein maternel (inutile de battre le rappel des notions psychanalytiques pour justifier la pérennité de ce thème : dans le cas d'un égocentriste comme Welles, son utilité saute aux yeux). Xanadu paraît sinistre comme une tombe — d'ailleurs sa construction évoque celle d'un gigantesque monument funéraire —, et dès le commencement du film cette fonction de nécropole est soulignée par la mort de Kane. Sans doute, mais ce caractère funèbre le place loin des atteintes du monde. Lieu clos idéal, somptueux et calme, il protège des tourments, et satisfait un besoin vital

de sécurité, chez l'auteur comme chez son personnage. Là encore s'impose Narcisse, dans la gloire et la sérénité. Un air de tristesse est posé dessus comme un parfum baudelairien, mais le décor ne triche pas.

Décadence et nostalgie à nouveau dans *La Splendeur des Ambersons* qui, sur la lancée et dans le souffle de *Kane*, n'apporte pas grand-chose de neuf. Le jeune homme qui touchait à tout et croyait tout connaître — journalisme, politique, amour, cinéma — ce jeune homme s'offre une pause discrète. Le temps de rêver avec complaisance sur l'enfant gâté, le temps de voir s'effriter les valeurs durables. Le film est tout entier replié sur la demeure des Ambersons. Le « château » est ici encore condamné à imiter les lieux mortuaires. Mais lorsque la mort est si douce, avec cette patine que l'usure des années confère à toutes les ruines (celles des pierres, celles des familles), ne peut-on considérer le même endroit comme un havre de bonheur, de paix, de certitude ?

*Kane* et les *Ambersons*, en dépit des impressions contraires, finissent par communiquer la même assurance tranquille. Welles a réussi au delà de tout espoir ses deux premiers films. Il a triomphé d'un homme puissant et riche, qui s'était juré de l'abattre. Il peut se permettre de montrer les avatars des sociétés en tirant du jeu son épingle personnelle. Son « château » privé tiendra bon. Le reste peut sombrer dans la déliquescence, qu'importe ? Il en fera des films.

Mais dès la fin des *Ambersons*, les choses se gâtent. La R.K.O. impose des scènes additionnelles, modifie le montage. Welles est au creux de la vague. Cinq ans de pénitence, durant lesquels seuls le scénario de *Journey Into Fear* et un voyage en Amérique du Sud (pour *It's All True*) annoncent le cosmopolitisme des œuvres ultérieures. Son travail exercice de style, la preuve qu'il peut obéir aux normes « commerciales ».

*La Dame de Shangaï* témoigne d'une reprise, d'un second souffle. Welles le doit d'abord à son mariage avec Rita Hayworth (nous y reviendrons, car ce film a inspiré un océan d'erreurs autour du thème : « le mythe de la femme dans le cinéma américain », et à l'amertume des récentes déceptions. Pas de « château » dans *La Dame de Shangaï*, mais au contraire une folle instabilité. Le héros est un marin, sans attaches par définition. L'action hésite entre les lieux multiples. L'intrigue est quasiment inintelligible. Le style de la mise en scène obéit au désordre ambiant, changeant de tournure à chaque scène. Le moment-clé se situe à l'instant où Grisby annonce à Michael la fin du monde. Tous deux sont parvenus au sommet d'une colline qui domine Acapulco, « la plus belle baie du monde ». Là Grisby évoque la pourriture, la décomposition, l'apocalypse. La caméra bouge sans arrêt, épousant la démence et l'instabilité de l'homme. Les plans s'entrechoquent, les images se heurtent, avec pour toile de fond un paysage serein, reflet trompeur de l'hédonisme antique. Il n'y a pas de refuge, pas de secours à espérer. La fin dans le toboggan, les miroirs de Luna-Park, illustrent la même idée. Toute carapace est illusoire, l'agression des autres est permanente. Cette fois, le pessimisme ne doit rien à la littérature.

Welles réalise *Macbeth*, avant de quitter pour longtemps les Etats-Unis. L'image du château est ici exacerbée. Un univers d'antres, de cavernes, offre une vision primitive de la sécurité maternelle. Mais le danger, prédit par les sorcières, n'en devient que plus menaçant. Prométhéen comme tout artiste, Macbeth subit l'encerclement de sa tour d'ivoire. La forêt de Dunsinane investit le château, dont le maître est forcé comme une bête aux abois. *Macbeth*, de l'aveu même de Welles, marque un tournant.

Encore un délai de cinq ans, le monolithe s'effrite davantage. *Othello* accroît le processus de destruction. Les organes de défense : épaisses murailles, grilles, chaînes, etc., se métamorphosent en pièges. Ils servent la trahison, le crime, la calomnie. Iago navigue comme un poisson parmi ces voûtes, ces escaliers, ces remparts, ces cages. L'abri de jadis recèle un poison mortel. Il faudrait le fuir, mais Othello, confiant dans le mythe classique, y dépose la proie qu'il imagine en sécurité, Desdémone, alors qu'elle court à cet endroit le plus grand péril. Ici encore, le désordre, la précipitation du montage, témoignent de l'insécurité universelle.

Avec les films suivants, la plongée dans la confusion s'accentue. Dans *Dossier Secret*, le château de San Tirso ne dédaigne pas une parenté certaine avec Xanadu et le repaire de Macbeth (disposition de la terrasse, notamment), mais il semble infiniment plus dérisoire. Quoique son architecture pèse comme un reproche sur l'idylle entre Van Stratten et la fille d'Arkadin, il tient plus de l'épouvantail à moineaux, du moulin pour Don Quichotte, que de la forteresse moyenâgeuse. Arkadin lui-même a si peu confiance dans son château en Espagne qu'il court le monde. Sa véritable puissance, il la prouve par le don d'ubiquité. Omniprésent, toujours sur les traces de Van Stratten qui remonte sa piste, Arkadin compose un mouvement *excentrique* (au rebours de *Kane*, dont il réédite en apparence le destin). San Tirso ne figure là que comme décor, vestibule de la tragédie, où ne se produisent guère que les masques, dont celui du maître et héros. Passé la quarantaine, Welles affronte des problèmes psychophysiologiques dont nous reparlerons, et qui vont influer sur son inspiration. Rien de surprenant à ce que le climat pessimiste de *La Dame de Shangaï*, film d'une crise, réinvestisse une autre crise. *Touch of Evil* est le fruit d'un retour momentané aux Etats-Unis. Comme dans *La Dame*, nous y observons l'absence d'un « château », liée à l'angoisse de vivre et à l'obsession de l'*injustice*. Il semble que, à dix ans d'écart, l'Amérique moderne produise toujours le même effet sur Welles. Du château, il ne nous présente que les *caricatures* les plus inquiétantes et les plus sordides, en particulier ce motel isolé, El Mirador, dont les portes cèdent à la moindre agression (viol de la femme de Vargas par les blousons noirs). Il n'y a même plus, comme dans *La Dame*, la liberté de l'errance (thème que Welles se proposait de reprendre dans son *Don Quichotte*) : partout la menace est inscrite — la bombe qui explose dès la première scène —, et il n'y a pas de refuge. A son retour en Europe, Welles développera cette idée dans *Le Procès*. Devenu plus adulte, il considère avec recul, sous forme de parabole, l'angoisse fondamentale de sa vie. Dans *Le Procès*, il n'y a pas de château, parce que tout est devenu le château (notons que, sans plaisanterie aucune, Welles n'a pas adapté « Le Château », précisément parce que ce dernier n'aurait guère été plus visible que l'Arlésienne ; en choisissant « Le Procès », il tournait la difficulté). Toutes les portes communiquent, le monde est un vaste labyrinthe qui ne permet pas de conserver le moindre recoin pour la sauvegarde individuelle. Derrière les portes closes, ce ne sont que tortures et infamies.

Le cauchemar touche à l'apothéose. Pour l'avenir, ce sera l'exorcisme, ou la chute finale. (*A suivre.*) — Michel MARDORE.

1



2

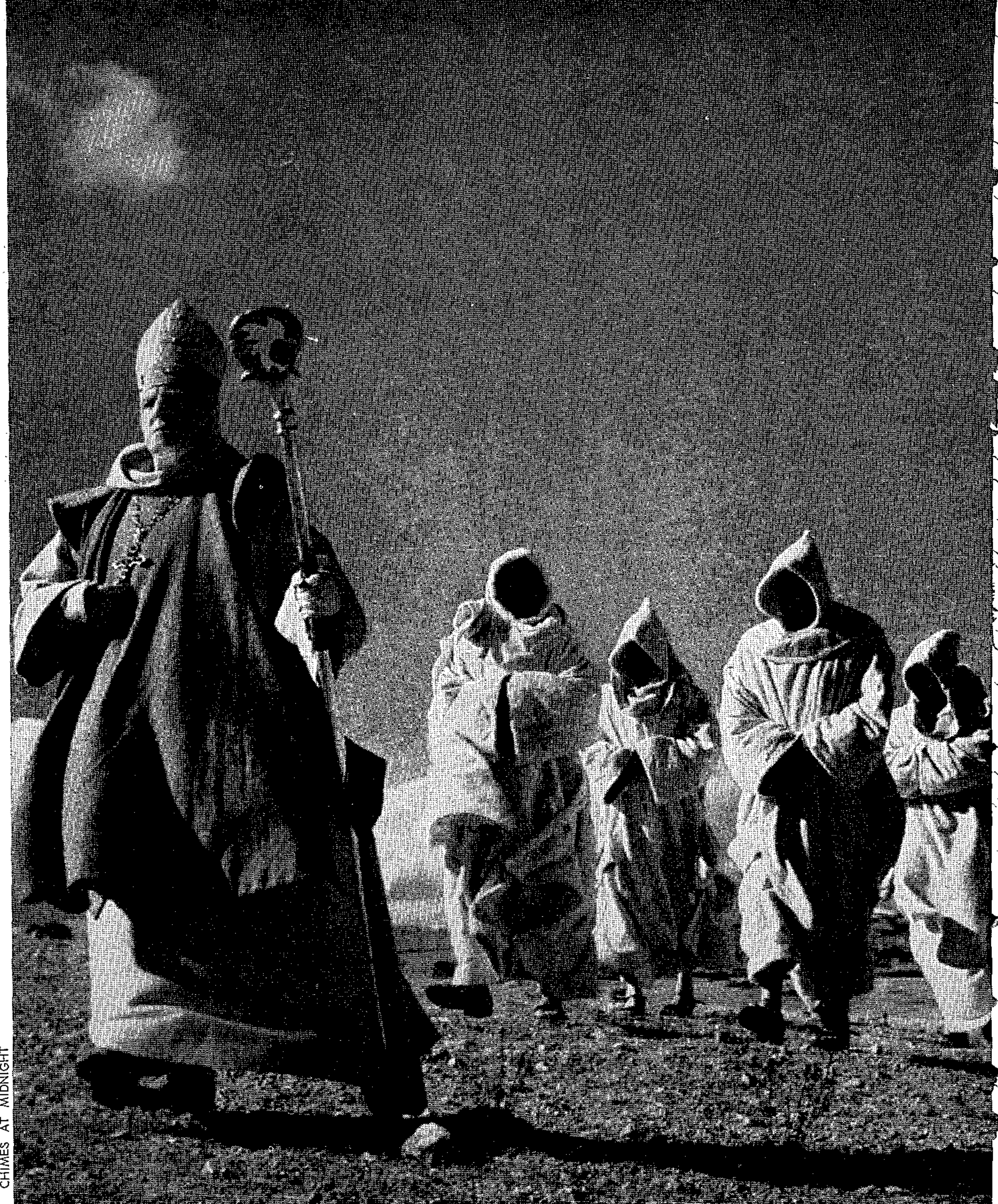




3



1. Othello (Suzanne Cloutier). 2. The Magnificent Ambersons. 3. Touch of Evil (au centre, Janet Leigh).



CHIMES AT MIDNIGHT



# *Falstaff sur le vif*

## *par Juan Cobos*

Le 12 octobre, jour anniversaire de la découverte de l'Amérique, commençait, au cœur de ces collines en pente douces situées à trente kilomètres de Madrid, le tournage du film le plus ambitieux du plus américain de tous les cinéastes. Tout au long des semaines, la tension à laquelle son travail d'acteur-metteur en scène soumettait Welles, nous donna ce spectacle merveilleux du grand auteur à la recherche de la perfection de son œuvre.
Orson Welles avait *Falstaff* en projet depuis vingt ans déjà, et le film aurait sans doute été américain si Hollywood n'avait appréhendé son indépendance créatrice et son anticonformisme. Il en avait même fait un montage pour le théâtre, dont la première avait eu lieu à Dublin, et qui portait le même titre : *Chimes at Midnight.* Comme de bien entendu, il y interprétait le rôle de « l'ivrogne, menteur, voleur, paillard, cynique Falstaff, le compagnon le plus jovial et le plus sympathique du monde ». Keith Baxter y jouait, comme dans le film, le prince Hal, futur Henry V. Les divertissantes aventures de ce personnage plein d'humanité qu'est Falstaff — Welles considère qu'il s'agit là du plus réussi que Shakespeare ait créés — nous sont contées à travers son amitié pour le prince, et elles ont pour contrepoint la déception de Henry IV — obsédé par le destin de cette couronne qu'il a si durement gagnée — devant ce prince de Galles qui préfère la compagnie des brigands, des ivrognes et des prostituées à celle des nobles de la cour, à leurs intrigues et leurs mensonges. Roger Planchon disait que les critiques connaîtraient mieux le monde de Welles s'ils connaissaient celui de Shakespeare. Affirmation vérifiée par *Chimes at Midnight*, où Welles a réalisé une très intelligente version cinématographique, basée principalement sur sa propre adaptation de « Henry IV », additionnée de quelques fragments de « Henry V », « Richard II » et « The Merry Wives of Windsor ». Son travail sur les textes a duré plusieurs années. Pendant le tournage même, il continuait à modifier la structure du scénario, les dialogues étant naturellement ceux de Shakespeare, et il disait en souriant : « *Il me reste peu de jours pour finir, et je continue à écrire le scénario !* »
Pendant le tournage, Welles a surpris tout le monde, y compris ceux qui, comme nous, travaillaient à ses côtés depuis plusieurs mois. Il y a en lui la nécessité physique de tourner sans déperdition de temps, ni d'énergie ; sa rapidité est proprement effarante. Ainsi, la nombreuse équipe engagée par le producteur donnait l'impression, en suivant la marche légère de Welles à travers les collines de Castille, de tourner un simple documentaire, plutôt qu'un film à thèse des plus complexes. A peine Welles avait-il crié : « *Cut, that's the one!* » qu'il faisait déjà placer la caméra à un autre endroit. Il s'est ainsi montré le plus dynamique des réalisateurs, toujours à la recherche de solutions pratiques pour résoudre les problèmes continuels que le monde extérieur et le rythme de la scène lui imposent. Il est surprenant de voir comment Welles élargit sans cesse, dans son travail, les possibilités d'expression du cinéma, grâce à une recherche infatigable, d'autant plus surprenante que ce film aurait précisément permis, de la part d'un aussi grand amoureux du texte shakespearien, une interprétation plus traditionnelle. Parfois, lorsqu'il avait recours à la caméra portée ou à un travelling rudimentaire fait de cordes attachées par des planches, il disait à ses acteurs : « *Nous allons faire du cinéma-vérité* ». Et si l'un d'entre eux, à cause de sa formation exclusivement théâtrale, ignorait le sens de cette expression, Welles s'exclamait : « *Comme on voit que vous ne lisez pas les revues de cinéma !* »
Quand, rare occasion, il y avait quelques minutes d'attente avant de tourner, Welles racontait des anecdotes, ou commentait les films d'autres cinéastes : « *Vous vous souvenez de ce film d'Hitchcock, c'est même l'un des meilleurs, où l'on tue un homme politique sous la pluie...* » Et une fois que nous lui avions dit qu'il s'agissait de *Foreign Correspondant*, il continuait à faire l'éloge du film, s'étendait en digressions sur Hitchcock ; ou bien il parlait de sa passion pour le « vol » des décors d'autres films : ainsi, dans *Kane*, il y a plusieurs décors des films que la R.K.O. tournait alors, Welles et son équipe profitant de l'absence des autres cinéastes qui avaient terminé leur journée pour tourner sur leurs plateaux. Hawks, seul, avait la manie d'emporter chez lui, le soir, les éléments de décor qu'il avait utilisés dans la journée.
L'improvisation caractérise le travail de Welles. Mais elle n'est rendue possible que par la connaissance parfaite que lui-même et ses acteurs ont du texte. Grâce à leur expérience — Sir John Gielgud (Henry IV), Keith Baxter (Hal), Jeanne Moreau (Dolly), Norman Rodway (Hotspur), Margaret Rutherford (Mistress Quickly), Tony Beckley (Poins), Fernando Rey (Worcester), Alan Webb (Shattow), Walter Chiari (Silence) et Michael Aldrige (Pistol), — Welles a pu tourner avec la plus grande liberté, dans un climat d'improvisation particulièrement favorable à son tempérament.
Il a toujours su tirer parti de cette méthode : il fait renaître ainsi l'admirable pouvoir des grands primitifs, qui permet d'improviser continuellement en fonction du décor, de la lumière, d'un troupeau de moutons qui surgit à travers champs, ou de nuages dramatiques, qui peuvent augmenter l'impression de solitude et le pathétique d'une scène qui n'était prévue que pour des semaines plus tard. La tension créée au sein de l'équipe par cette façon de travailler est pleinement bénéfique, malgré un surcroît de difficultés. La personnalité débordante de Welles gagne tout un chacun, et les hiérarchies tendent à s'effacer derrière cette notion d'équipe. C'est l'image même du créateur en liberté qui dispose des moyens suffisants pour suivre son inspiration. Conditions rendues possibles par la confiance du jeune producteur espagnol Emiliano Piedra, qui s'est lancé dans un film que bien des

producteurs européens n'avaient pas voulu entreprendre.
Fréquemment, Welles commençait sa scène avec le minimum d'éléments, et, à mesure qu'il allait plus loin dans la mise au point, tout prenait de l'ampleur, jusqu'à donner une scène infiniment plus complexe, plus riche que celle qui était prévue. Autre constante du travail de Welles : le souci de la composition et de l'éclairage, participant du dynamisme de la mise en scène. J'ai mentionné plus haut ses inventions continuelles : si étonnante est son imagination pratique que, lorsque King Vidor vint assister au tournage des extérieurs, il avoua que jamais il n'aurait songé aux solutions que Welles apportait, sur un plan technique ou mécanique même, aux problèmes qui se posaient.
Cependant — mais cela est son lot chaque fois qu'il tourne en Europe —, Welles a du renoncer à tourner certains plans à la réalisation extrêmement complexe et pour lesquels, répète-t-il, il a besoin de la discipline parfaite et de l'entraînement des techniciens américains. Il ne cherche pas à dissimuler sa nostalgie d'Hollywood, sur ce plan. Quoiqu'il en soit, *Chimes at Midnight* comporte déjà plusieurs plans très longs, où les mouvements diaboliques de la caméra répondent à la dynamique de la mise en scène. Welles n'utilise jamais de viseur — il dit que c'est là un instrument que les mauvais metteurs en scène portent habituellement en sautoir — et pourtant toute sa mise en scène est fonction de la rigueur du cadrage. Dès que les diverses positions des acteurs sont déterminées, Welles cherche à leur laisser le maximum de liberté de gestes — une des questions qu'il posait le plus souvent aux acteurs était de savoir s'ils se sentaient à l'aise dans les mouvements qu'il leur avait indiqués, et toutes leurs remarques sur le plus ou moins grand degré de naturel étaient écoutées et discutées. D'un autre côté, il est arrivé que Welles renonce à quelques uns des mouvements d'appareil qui pourtant auraient conclu une scène, parce qu'il les jugeait trop « classiques »...
Devant nos yeux un monde nouveau, né de la fragmentation du monde physique, prenait forme peu à peu. Welles est d'abord, au sens strict, un grand magicien. Et ses pouvoirs ne se limitent pas à endormir une poule, comme il le fit une fois en plein tournage (rappelant du même coup le temps où il faisait avec Marlene Dietrich son « magic-show »). Mais le plus extraordinaire, dans cette naissance minute par minute de la mise en scène de Welles, c'est son travail avec les acteurs, au cours de plans-séquence qui atteignent parfois cinq minutes — telle la dernière scène chez le juge Shallow.
C'est là que se dévoile le mieux la conception wellesienne du cinéma. Nous l'avons observé pendant des heures d'essai, alors qu'il cherchait avec Alan Webb, Walter Chiari et Michael Aldrige le rythme général de la scène, le nuancement de ses divers moments, les passages de la joie à la tristesse, les rapports entre les états d'âme des personnages. La scène s'enrichissait de trouvailles brillantes — que l'on abandonnait l'instant d'après pour le seul plan-séquence. A l'opposé, il y a la scène de la bataille, dont le montage était implicite dans la conception. La bataille se déroule tout entière dans le brouillard, la pluie, la boue : Welles a tourné par des pluies torrentielles, par des terrains où la boue empêchait tout mouvement. La violence du combat est soulignée dans les premiers plans — mais ceux-ci ne sont jamais isolés de l'ensemble du combat : la bataille reste toujours présente dans le « background ».
Enfin, il faut dire que, pendant ce tournage difficile, Welles, une fois encore, a du être omniprésent : metteur en scène, acteur principal, mais aussi décorateur, costumier (il a supervisé tous les décors et dessinés les costumes), et même, un jour où E. Richmond était malade, plus ou moins chef opérateur (il choisissait l'emplacement des sources de lumière). La première fois que nous sommes entrés dans la salle de montage, Welles m'a dit : « *Here is where film an really made !* »... Après plusieurs jours passés à ses côtés, il disait encore : « *Now you can see why never look again at one of my films. I run them in the moviola thousands of times.* »

*Juan* COBOS.

# *Welles à la TV*

## *par Maurizio Ponzi*

Quand, en 1953, Zavattini projeta *Siamo donne*, Rossellini accepta de filmer un épisode de la vie d'Ingrid Bergman raconté par elle-même et, contrairement à Franciollini et Zampa, il réalisa son sketch bref (comme celui de Visconti) sur un plan absolument « non-engagé ». *Ingrid Bergman* est un court métrage aux apparences inutiles, quotidiennes dans le sens le plus exquis du terme. Rossellini ne pensa même pas à le charger de significations qui lui étaient étrangères ; il s'abandonna au fait raconté — Bergman aux prises avec une poule qui massacre sa roseraie — signant ainsi un morceau de cinéma qui est sans doute le dernier, le tout dernier souffle de vie du néoréalisme.
C'est avec une attitude très semblable qu'Orson Welles regarde l'Espagne dans *Viaggio nel paese di Don Chisciotte*, un inédit du grand cinéaste que la télévision italienne a transmis récemment. Le « documentaire » (c'est ainsi qu'il a été défini) était divisé en neuf parties de trente minutes chacune environ. Je dis tout de suite que le film de Welles a été malmené de manière très discutable. Je m'explique : après l'avoir réalisé en 1961, Welles l'a remis à la RAI, monté, mais sans aucun commentaire. La TV a cru nécessaire de lui en ajouter un, et a confié ce travail au metteur en scène et auteur dramatique Gian Paolo Callegari, qui a écrit un commentaire comme il l'aurait fait pour n'importe quel documentaire touristique, chose que le *Viaggio* n'est absolument pas.
Il s'agit d'une série de notes que Welles, sa femme Paola Mori et sa fille Béatrice ont prises pendant un été espagnol, occasionnellement, comme des amateurs qui prennent plaisir à se filmer l'un l'autre sur une toile de fond pour eux insolite. Ce sont des impressions, donc, désordonnées, sympathiques, souvent passionnantes sur tout ce qui les a frappés : corridas, places, églises, curiosités locales, etc., sans autre critère, on s'en doute, que celui du spectacle.

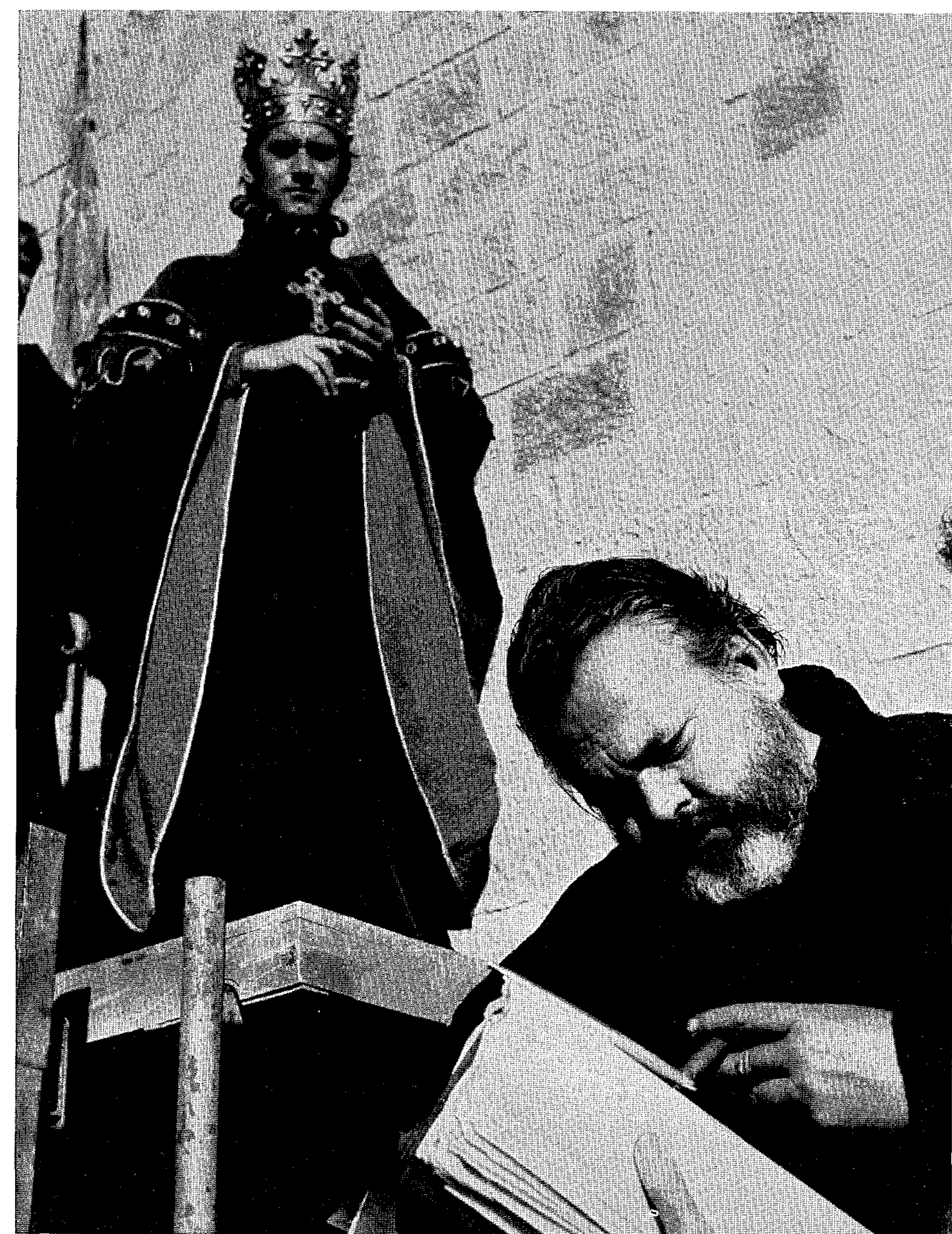
La première chose que Welles ait évitée, est de faire un documentaire touristique — presque tous les critiques de TV italiens ont coupé la transmission, en accusant les Welles de faire du « tourisme d'occasion ». En fait, pour un œil attentif, il demeure clair qu'il est impossible de relier ces images à quelque situation que ce soit, ni historique, encore moins géographique. Une anecdote le prouve : Callegari, en écrivant son commentaire, s'est trouvé en face d'un fait curieux : nous voyons sur l'écran Welles qui, sur une plage de Pampelune, s'apprête à entrer dans une église ; aussitôt après nous le voyons à l'intérieur, mais c'est l'intérieur d'une église de Barcelone ! Même si la TV cherchait désespérément à arranger les choses par son commentaire, cela me semble démontrer une seule chose : Welles voulait faire du spectacle, une série d'images qui aient leur fin en elles-mêmes. La seule préoccupation de Welles a été de filmer avec la plus complète absence de préoccupations. Et je reconnais bien là le Orson Welles aimé ! Se placer devant les choses après les avoir poussées à leur extrême limite.

Si Rankin (de *The Stranger*) et Quinlan sont le nazisme exaspéré en deux personnages, si, dans la mince silhouette de Perkins-K il y a tout l'homme contemporain, dans la famille américaine de *Viaggio nel paese di Don Chisciotte*, il y a les vacances en terre étrangère dans le sens le plus complet du terme, il y a l'exaltation de l'admiration artistique, il y a une stupéfaction devant les exotismes, purifiée de toute intention, même noblement tendancieuse.

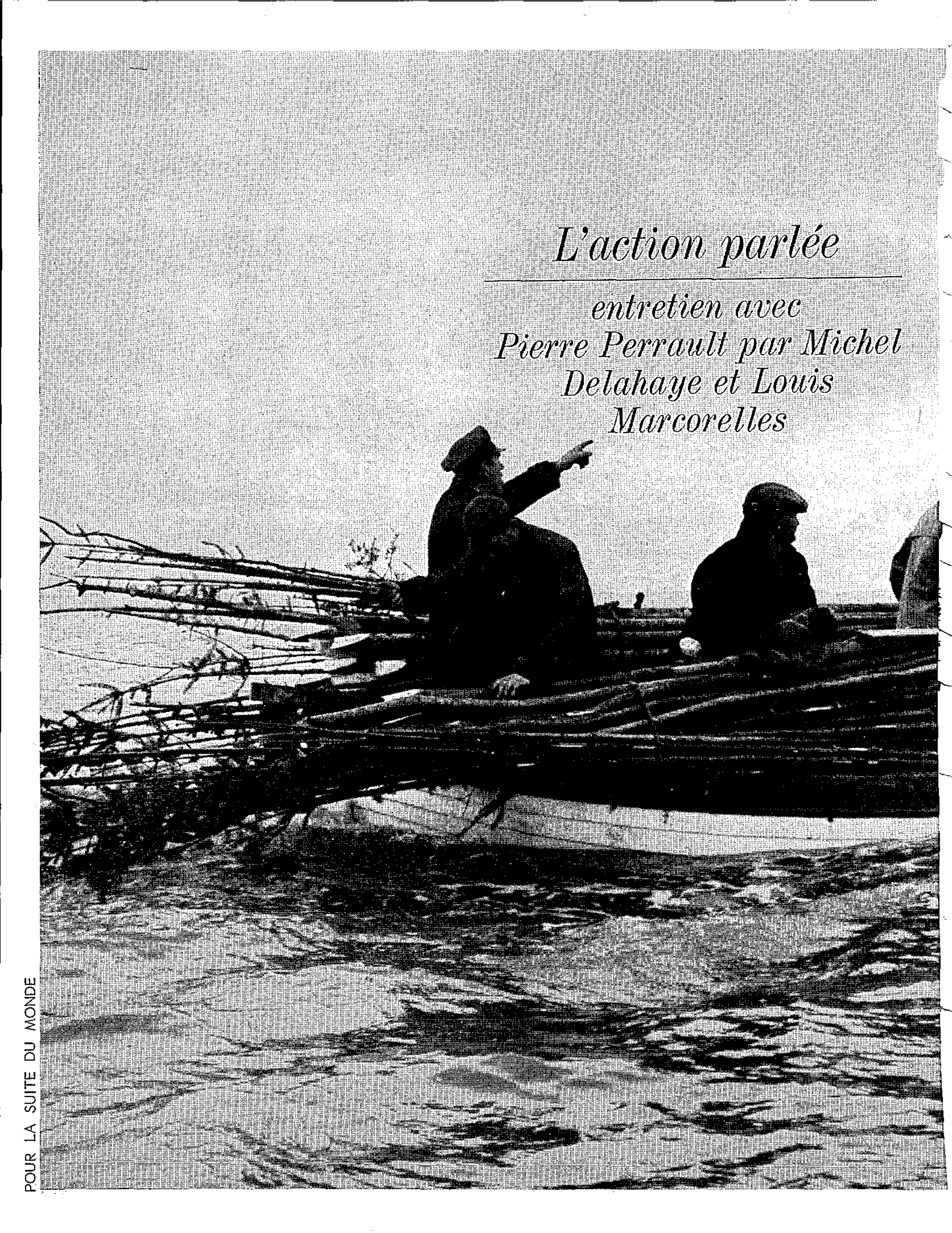
En Italie, la critique de gauche a accusé l'œuvre de Welles de non-engagement : dans l'Espagne de Franco, de Grimau, Welles va aux corridas ! Mais Welles ne nie pas Franco. Les images de son *Voyage* sont toujours authentiques, curieuses, jamais mystificatrices. Sur la racine du facisme, Welles nous a donné bien d'autres « documents », il nous a donné *Touch of Evil*, je veux dire l'art. Je ne demande pas à Welles ce qu'il ne peut pas nous donner. Nous ne demandons pas une enquête, nous ne demandons pas « Espagna si ! » à l'auteur du *Procès*.

Welles ne croit pas que la réalité historique d'un pays saute si facilement à l'œil-vérité d'une caméra de touriste, il a besoin de personnages, de l'imagination.

Le cinéma-vérité d'Orson Welles ne dépasse pas la surface — ne dépasse pas le spectacle —, en fait, Welles est le premier à s'introduire dans le paysage, s'amusant avec sa fille, se faisant filmer pendant qu'il filme... Il ne dépasse pas le spectacle parce que sa conception du cinéma le lui interdit. L'Espagne de Franco vue par un touriste est celle de *Viaggio nel paese di Don Chisciotte*. Vue par un metteur en scène espagnol, elle pourrait sans doute être celle de *Muerte de un ciclista* ou de *El Verdugo*, mais cela, naturellement, est une autre histoire. — Maurizio PONZI.



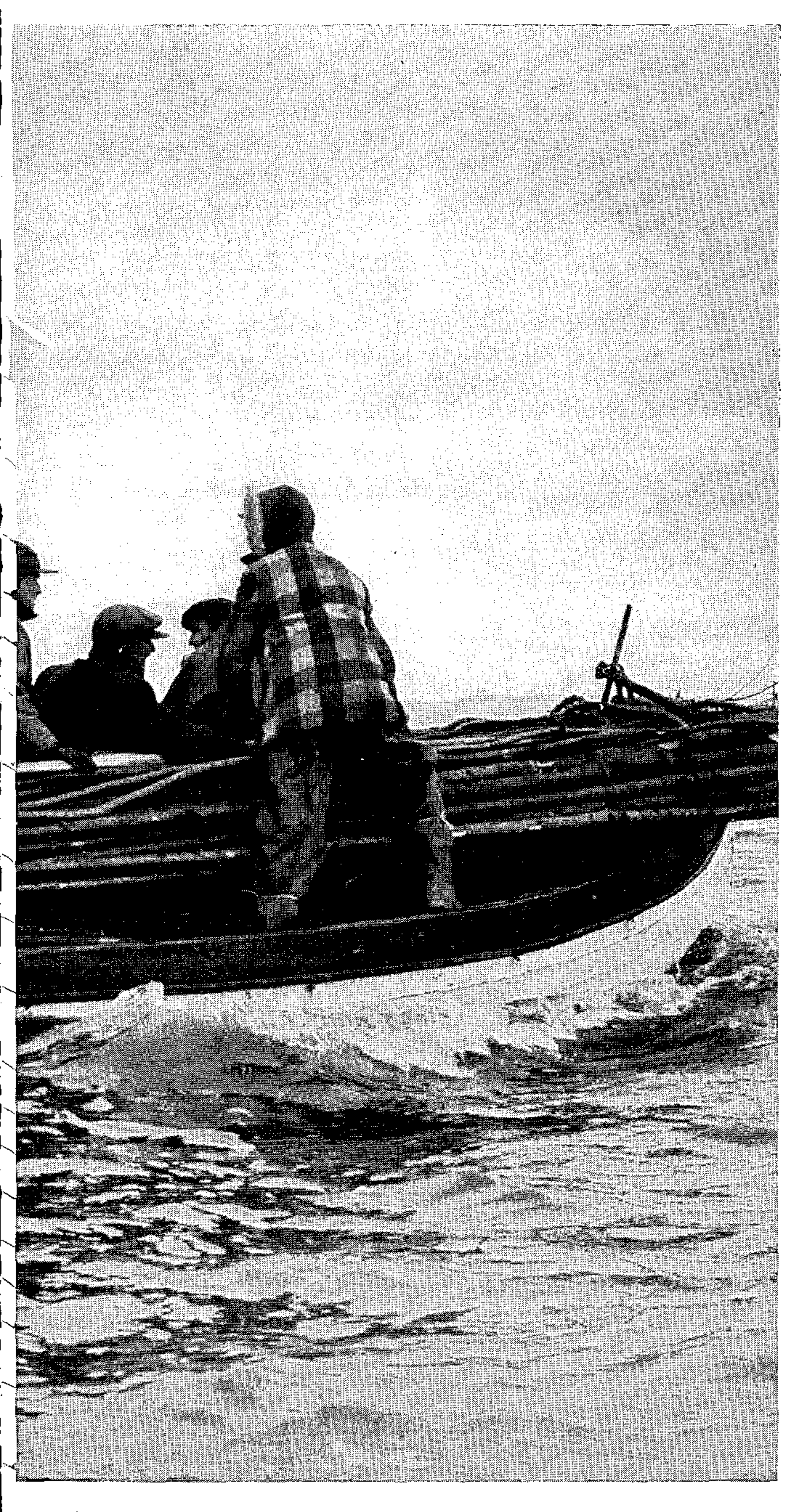
CHIMES AT MIDNIGHT : KEITH BAXTER ET ORSON WELLES.



# L'action parlée

## entretien avec Pierre Perrault par Michel Delahaye et Louis Marcorelles

POUR LA SUITE DU MONDE



*Tour à tour avocat, champion de hockey sur glace (il entraîna à Paris le Racing Club de Paris pour payer son séjour dans notre capitale), poète, auteur dramatique, conteur, cinéaste, Pierre Perrault est venu au cinéma par la télévision en tournant pour Radio-Canada une série de treize émissions intitulée* « Au pays de Neufve France » (1959-1960, *en collaboration avec René Bonnière). Il explorait les rives du Saint-Laurent, dans le comté de Charlevoie, et déjà découvrait l'Ile-aux-Couldres avec* La « Traverse » d'hiver à l'Ile-aux-Couldres.

*Malgré le grand succès de prestige remporté en Europe et aux Amériques par son premier grand film,* Pour la suite du monde *(en collaboration avec Michel Brault), production conjointe de l'Office National du Film et de Radio-Canada, Pierre Perrault n'a pas réussi à mettre sur pied un nouveau film* vécu *selon son goût. Trois projets attendent l'accord de l'O.N.F. :* Le Journal des frères Collins, *histoire de deux frères trappeurs morts lentement d'avitaminose dans le Grand Nord après avoir consigné dans un journal le récit de leur lente agonie ;* Sur le fleuve, *la vie d'une famille d'Indiens, riverains du Saint-Laurent, qui refusent obstinément de regarder la terre, car « tous les métiers leur refusent ce que la mer leur donne : ils sont poètes du fleuve. Illogiques. Inconscients. Mais leur admiration pour l'eau n'a pas de bornes puisqu'ils en vivent » ;* Les Goélettes, *sur la vie des hommes qui construisent les goélettes, ces bateaux faits entièrement de la main de l'homme et condamnés par le progrès : « S'ils cessent d'être capitaines, ils deviennent débardeurs... Et les charpentiers de goélettes n'ont plus d'emploi et font des meubles ou de mauvais rêves... Il ne s'agit ni de thèse ni de polémique... Mais de savoir une lutte et la réaction des lutteurs. Il ne s'agit même pas de provoquer une solution. Simplement de vivre un combat, mais moins pour décrire le combat que pour vivre avec des hommes une entreprise exaltante. »*

*En attendant, Pierre Perrault explore les docks de Montréal avec un magnétophone pour gagner sa vie, sans rien renier de ses conceptions d'un art* vécu *: un couple, dans une cabane sur la berge, s'apprête à se séparer. Je cite Pierre Perrault, conteur né : « L'autre jour toutefois... Je m'arrête ! J'allais vous raconter une longue histoire de fille et de bateau. Mais ce soir-là, j'ai eu une chance. Dans combien la prochaine ? Depuis ce jour je n'ai rien réussi. Non pas que ce garçon et cette fille fussent plus brillants que d'autres. Mais je me trouvais là au bon moment. Lui veut partir au bout du monde avec son bateau. Elle vit avec lui dans une cabane... fanal à mèche... un lit prend toute la place... il reste à peine l'espace d'une chaise qu'il faut soulever pour ouvrir la porte... un carreau... et tout leur argent va pour le bateau. Mais lui ne veut pas l'amener. Il le dit. Elle proteste. J'écoute : c'est tout. C'est une tragédie en puissance... mais sans éclat... sans tirades... intérieure. »* — L. Ms.

---

**MICHEL DELAHAYE** : *Il semble que* Pour la suite du monde *n'ait guère plu au Canada.*

**PIERRE PERRAULT** : C'est quelque chose qui les touche de façon très différente de nous. Ils sont trop près de ce Canada-là. Pour eux, le film reflète quelque chose d'un peu rétrograde dont ils voudraient bien s'éloigner. Mais il faut ajouter que ce côté « rétrograde » existe surtout pour les « Canadiens de Paris », les Canadiens des villes. Ainsi, le rédacteur en chef du « Devoir », de Montréal, a eu devant le film, à Cannes, une réaction de ce genre. Par contre, au festival de Montréal, la foule a réagi de façon beaucoup plus intelligente. Les moindres subtilités ont porté.

Il faut préciser que le public canadien intellectuel aura toujours, vis-à-vis de ce genre de *choses, deux réactions*. Celle dont je viens de vous parler est la spontanée. L'autre est la réfléchie. Ceux qui ont été le plus satisfaits du film sont les gens de l'île aux Coudres qui vivent à Montréal. Réaction extrêmement significative : ce sont ceux qui ont rêvé d'une certaine émancipation, mais qui ne l'ont pas atteinte tout à fait.

L'on essaie de penser, de croire, ou de faire croire, qu'un film peut être une image parfaite de nous-mêmes. Or, il n'y a pas d'image parfaite, ni d'un pays ni d'un individu. C'est-à-dire que les gens resteront toujours sur leur appétit. Surtout devant un film fait sans complaisances et qui ne cherche pas à embellir.

Cela dit, que le film se soit situé au niveau paysan et insulaire, c'est une question de hasard, de circonstances. Je connaissais ces gens. *Je connaissais leur goût pour le marsouin*, pour la danse, etc., et tout ça, à un moment donné, s'est présenté comme un film à faire. Je l'ai fait.

Mais ça n'a rien à voir avec une description totale du Québec.

Que certains puissent se sentir gênés, je le comprends, mais leurs réactions ne sont pas toujours très pures. Ils admettent très bien qu'on fasse un film sur une tribu lointaine, mais ils se sentent gênés d'apprendre que, parmi eux, il y a des gens qui ne savent pas que la terre tourne autour du soleil. Pourtant, il n'y a pas de mal à ça !

**M. D.** : *Ce qui m'a frappé dans ce film, c'est l'extrême intelligence des gens.*

**P. P.** : J'allais y venir. Les gens qui réagissent mal au film sont des gens qui sont très influencés par la mode. Or, ceci n'est pas à la mode. Ce ne sont pas les façons de penser qu'on rencontre dans les vernissages, les premières, etc. Ils croient que, pour bien penser, il faut penser comme tout le monde, au moins comme un certain nombre. Or, il se trouve que les gens du film pensent des choses qui, dans leur sentiment, sont absurdes. Mais ces gens de l'île aux Coudres, qui ont élaboré leur pensée à partir d'éléments limités (du fait de la nature de leur société, de son isolement, du manque d'écoles, etc.), ont quand même, à partir de là, élaboré un système de vie qui est une sorte de perfection, qui réalise une sorte d'équilibre. Un équilibre que n'ont pas les gens qui vivent autour des bistrots de *Montréal*, du genre Deux-Magots, plus évolués peut-être, en un certain sens, mais en tout cas incapables de comprendre une autre société que la leur.

*Et les gens de mon film n'ont pas seulement* leur intelligence, ils ont aussi leur poétique. Ce qui est remarquable, c'est qu'on trouve à l'île aux Couldres tous les personnages d'une société organisée.

Il y a cet espèce de prophète, classe Alexis Tremblay, par exemple, l'homme chargé de la colère. Chargé d'être contre. D'insulter les jeunes gens, par exemple, de leur reprocher leur inertie. Tandis que Grand Louis, c'est le poète, c'est le fou. L'homme qui se réjouit de tout. Qui transforme toutes les matières en récits. Ce rôle social, il le tient très bien. Si j'essayais, moi, d'être le poète de l'île aux Couldres, je serais inutile. Personne n'entendrait. Tandis que lui est parfaitement utile. Je pense que c'est une faiblesse intellectuelle que de juger ce qu'il y a quelque part en fonction de ce qu'on a décidé qu'il devait y avoir.

Nous avons peut-être de la chance d'avoir reçu plus que les gens de l'île aux Couldres, mais je ne suis pas sûr que la plupart d'entre nous, *avec les instruments qu'ils ont* pour penser, pensent aussi bien, proportionnellement, que les gens de l'île aux Couldres.

**M. D.** : *Vous avez fait certaines recherches, avant de commencer le film.*

**P. P.** : Oui. L'histoire a commencé il y a une dizaine d'années, et voici comment. Quand j'ai quitté le droit, j'ai fait de la radio : je faisais des émissions sur le folklore. Quand je *dis folklore, je veux qu'on m'entende* : il s'agit du folklore au sens profond du mot : récits, poésies, traditions populaires... et ça m'a passionné de voir les différences et similitudes entre *les hommes de tous les pays*. Un jour, j'ai eu envie de faire un « Chant des hommes » (c'était le titre de mon émission) avec des gens que je pourrais rencontrer, connaître, au milieu de qui je pourrais vivre. C'est là que j'ai décidé d'étudier la région de Charlevoie, qui est sur la côte nord du fleuve Saint-Laurent, en aval de Québec. J'y ai rencontré, entre autres choses, l'île aux Couldres. J'ai commencé à y faire des enregistrements ; et Alexis s'est imposé. Tout de suite.

La première fois que j'ai débarqué sur l'île, c'est avec un avion. Car c'était l'hiver et il n'y avait pas de traverses (c'est le mot qu'on *emploie, là-bas, pour un bateau passeur*). Nous nous sommes donc retrouvés dans la neige avec un énorme magnétophone qui pesait bien vingt kilos, nous enfoncions jusqu'aux genoux, et c'est *alors que je suis allé frapper* à la porte d'Alexis, que je connaissais par mes beaux-parents.

Tout de suite, Alexis s'est chargé de l'île aux Couldres. Il était vraiment celui qui se portait garant de l'île. Il me disait tout ce qui s'y était passé, il me la racontait, il me la donnait. Et Alexis peut remonter, de mémoire, jusqu'à la première génération des Tremblay. « Rien qu'à la tête », comme il dit. Toute la généalogie.

*Ce n'est pas seulement* l'aspect folklorique qui m'intéressait. Une chanson, une danse, par exemple, ce ne doit pas être un vieux souvenir qu'on extrait des coffres et dont on essuie la poussière. *J'aime bien que ce soit* présent dans la vie des gens. Car ce qui me passionne, c'est le présent des gens. Ce présent qui est fait à la fois d'avenir, de télévision, de chansons très anciennes — *tout ça* ensemble. Je n'essaie pas d'abstraire l'homme de cette actualité où il est, jusqu'à un certain point, anachronique. Je suis tout à fait contre les procédés de certains cinéastes documentaires qui cherchent à retrouver l'homme dans un cadre pur, parfait, sans anachronismes..., folklorique (dans le mauvais sens du terme), et qui, par exemple, éviteront de photographier le poste de télévision. Ce genre de folklore, ça ne m'intéresse pas.

Les études folkloriques que j'ai faites m'intéressent dans la mesure où elles font partie de l'actualité des gens. Ainsi la mi-carême. « Qu'est-ce que c'est que cette histoire de *mi-carême ?* » m'a-t-on dit parfois. Il faut voir. L'île aux Couldres est isolée, l'hiver. Il faut quelque chose pour animer sa vie. A Paris, on voit partout des jeunes gens qui mettent des sous dans *des machines à boules*, et ça fait une pétarade avec des choses qui s'allument. C'est une sorte d'exutoire. Les gens ont besoin d'agir en dehors de leur routine quotidienne. A *l'île aux Couldres, la grande* évasion, c'est la mi-carême. Et elle est d'autant plus importante que le carême, là-bas, ce n'est pas une chose facile, c'est une chose pénible. Le carême est une institution. C'est *ainsi* que le folklore s'insère dans *Pour la suite du monde*, et pas autrement.

La danse est d'une grande actualité à l'île aux Couldres. Il y a de merveilleux danseurs, qui dansent très bien et spontanément, qui savent aussi toutes les danses modernes. J'en ai photographiés qui dansaient le twist admirablement, et qui le dansaient avec cette éducation de danseurs que procure la gigue, la danse populaire ancienne. Cela donne un résultat absolument inattendu et très beau. J'aurais aimé insérer cette scène dans le film, mais je n'ai pas pu : les circonstances ne s'y prêtaient pas, elles n'enchaînaient pas. Cela dit, ils continuent d'avoir une préférence marquée pour les danses traditionnelles. Ce sont celles qu'ils pratiquent avant toute autre. Pour l'instant.

Beaucoup de gens ont pensé qu'il y avait dans *Pour la suite du monde* un effort de reconstitution — attitude mentale qui ne s'accorde pas du tout avec l'esprit du film. Mais j'ai essayé justement d'imposer ce genre de cinéma à *des esprits qui sont façonnés par* le cinéma de fiction où l'on se permet toutes les reconstitutions, tous les embellissements. Ainsi, des phénomènes actuels, comme Cassius Clay, ou les majorettes, tous ces phénomènes qui correspondent à une façon d'être des sociétés depuis toujours, et qui ont l'air absurdes et un peu grotesques dans les films du cinéma-vécu, ont une toute autre dimension dans le cinéma de fiction quand vous faites, par exemple, une reconstitution de la chute de l'Empire romain, en montrant des jeux... Le football et les jeux romains, c'est le même principe. Seulement, étant donné la distanciation et l'embellissement du cinéma de fiction, vous n'avez pas du tout, en regardant ces films, l'impression que vous avez en regardant les films documents. En plus, vous n'avez pas la mauvaise conscience de participer un *peu à ces phénomènes-là*.

Seulement, à partir du moment où vous n'avez pas respecté les règles du cinéma de fiction et où vous montrez des choses vraies, les gens refusent. *Ils n'acceptent pas que ces choses* soient vraies. Ils mettent en doute, ils soupçonnent...

**M. D.** : *Vous avez observé ce qui devrait être la règle de tout enquêteur comme de tout ethnologue : respecter le mode de pensée de la société dans laquelle vous êtes. Si vous aviez abordé les gens de l'île aux Couldres armé d'un mode de pensée autre que le leur, sans doute auraient-ils été mal à l'aise. Par contre, le spectateur, lui, se fût senti plus à l'aise. Peut-être même supérieur...*

**P. P.** : Oui. Je me dis que, dans chaque être, il y a un certain nombre de possibilités, mais si vous lui imposez de se manifester dans des *domaines qu'il ne connaît pas*, il a l'air idiot. Mais c'est la façon la plus facile de faire les choses, et une grande partie du cinéma actuel joue cette carte.

Il faut essayer de rechercher ce qu'il y a de précieux chez les gens, et qui existe, je crois, dans chaque être. Il est impossible qu'un homme n'ait rien à dire. Ça n'existe pas. Cela dépend de la question qui lui est posée, et de celui qui la lui pose. On peut toujours trouver dans les hommes ce qu'ils ont de plus important à dire. Vous devez parvenir à atteindre le moment, la façon qu'a un homme de s'exprimer. Vous avez alors *sa* parole. Car la parole ne contient pas toutes les possibilités. Elle a besoin d'un sujet, elle a besoin de l'inspiration, elle a besoin de partir de la vie, surtout chez ces gens-là qui ne sont pas des professionnels de la parole. Mais *quand ils sont en situation*, quand ils sont dans leurs bottes à eux, ils peuvent très bien s'en servir. Toute la question est de rechercher ce point crucial où l'homme va s'exprimer. *S'il s'exprime mal, c'est* qu'il est mal situé, et il va vous donner une impression qui sera fausse. Mais s'il s'exprime bien, il a donné une bonne description de ce qu'il est. C'est ma fidélité quand je *fais du tournage :* j'évite de placer l'homme dans une situation qui le mette mal à l'aise, et je tâche de connaître suffisamment les gens pour savoir ce que je peux demander, comment, et à qui.

**LOUIS MARCORELLES** : *Vous n'essayez pas d'in-*

*troduire un élément de fiction dans le film, à la façon de Rouch par exemple?*

P. P. : Peut-on appeler fiction la pêche au marsouin? Jusqu'à un certain point. Mais cette fiction, je l'ai trouvée sur place, et j'ai cherché à ce qu'elle corresponde à leurs possibilités. C'était une fiction qui pouvait devenir réalité. Une réalité qui correspondait à leur vie, une réalité qui leur était possible, qui leur était naturelle, dans laquelle ils n'avaient pas besoin de se forcer pour être. Car je n'ai pas demandé aux gens de penser, mais d'être. D'être un acte dans leur vie à eux.

Au début, évidemment, Michel Brault et moi avons eu quelques maladresses. Nous avons fait quelques petites tentatives pour obliger les gens soit à se répéter, soit à faire des choses qui ne leur étaient pas tout à fait naturelles. Les résultats étaient médiocres. C'est seulement quand nous avons placé les gens dans leur propre action, quand nous nous sommes placés, par rapport à eux, au moment précis où ils étaient susceptibles d'agir, que nous avons eu des résultats analogues à ceux qui sont dans le film. Et si nous avions introduit dans ce film une des séquences tournées suivant la technique précédente, on aurait pu juger de l'énorme différence.

L. M. : *Vous étiez au début — et vous êtes toujours, en un sens — extérieur au cinéma. Comment avez-vous ressenti le besoin de vous exprimer par la caméra?*

P. P. : En fait, je suis venu au cinéma par la parole. Cette parole qu'on peut maîtriser aujourd'hui, c'est un phénomène nouveau, extraordinaire. Vous écoutez parler quelqu'un. Vous enregistrez avec vos oreilles, votre mémoire, votre intelligence, ce que cette personne dit. Vous avez un souvenir, une impression, mais ce qui a disparu, c'est toute la tissure de la parole, c'est-à-dire la tonalité, l'intonation... alors que, dès qu'on possède quelques pieds d'enregistrement sonore, tout ça reste, et vous vous apercevez très rapidement que tout ce qui a été dit auparavant est parti. J'ai été très frappé par ce phénomène parce que je faisais des émissions radio. Mais, en plus, j'aime beaucoup le théâtre, j'en ai d'ailleurs fait un peu. J'aime donner la parole aux gens. Or, cette parole enregistrée au magnétophone me paraissait avoir un poids nouveau. Elle portait; elle comportait une signification que l'on n'avait jamais réussi à posséder avant d'avoir la technique de l'enregistrement. C'est cela qui m'a ébloui. J'ai imaginé — j'ai même fait, en quelque sorte — des radio-romans-vérité, en utilisant cette parole comme un langage littéraire, bien qu'elle n'ait pas, en fait, la forme littéraire. Cette parole a plusieurs dimensions. Au début, et en général, les gens considèrent qu'on peut faire des entrevues et obtenir des réponses à des questions. Je me suis très rapidement rendu compte qu'on pouvait aller beaucoup plus loin. Quand vous posez une certaine question à une personne, vous avez une réponse. Quand vous posez la même question à deux personnes, vous n'avez pas deux réponses, mais, dans certains cas, un dialogue. Or, le dialogue est, jusqu'à un certain point, l'instrument par excellence du théâtre et du cinéma. Peut-être que personne ne partageait mon émotion quand j'obtenais quelque chose au magnétophone, mais je continuais de suivre cette voie, et, tout à coup, j'ai eu envie d'utiliser la caméra. Car j'avais la tonalité, la nature de la voix. J'avais la parole, fixée, mais il me manquait les visages.

C'est donc en dernier ressort, en toute dernière instance, que j'ai voulu avoir la caméra, et, ce qui est étrange, c'est que cette façon de procéder est venue améliorer la technique. L'Office National du Film était alors en train de la mettre au point, mais sans savoir encore très bien comment l'utiliser. Car on peut


1


2

1. Pour la suite du monde : à droite, Pierre Perrault.
2. Au pays de Neufve France : une pêcherie de loups marins au Groënland, à la fin décembre.





1. Pour la
suite du monde
(L'île aux Couldres).
2. Pour la suite du monde :
Grand Louis, Pierre Perrault,
Marcel Carrière.

très bien faire de la photo synchrone, mais si vous faites de l'enregistrement filmé, vous n'avez pas le même résultat. Je précise : si votre but est de faire un film qui retiendra le son, vous obtenez un certain résultat ; si votre but est d'enregistrer des paroles et de filmer en fonction d'elles, vous en obtenez un autre.

Il ne faut pas mésestimer la parole. On s'est vite rendu compte des limites de l'image seule. Il y a eu des gens de génie comme Charlot et d'autres qui ont fait des films muets, mais, quand le film parlant est arrivé, personne n'a reculé. On se fait bien de temps à autre un petit film muet comme hors-d'œuvre, mais c'est le film parlant qui compte.

Ceci pour le cinéma de fiction. Mais si on en arrive au cinéma documentaire, le son est encore plus important. Car que savez-vous d'un homme si vous ne lui avez pas parlé, s'il ne vous a pas parlé, si vous n'avez pas entendu ses mots, ses paroles ? Même dans un film admirable comme *Nanouk*, que sait-on de Nanouk ? Il est tous les esquimaux, mais est-il Nanouk ? Un peu, mais très peu. *Celui qu'on n'a pas entendu parler vous demeure* toujours un peu étranger. C'est ce qui fait l'importance de la parole. Et c'est par elle que je suis arrivé à la forme d'expression qui est maintenant la mienne, très indirectement, et sans m'être auparavant beaucoup intéressé au cinéma.

D'ailleurs, je n'aime pas beaucoup le cinéma. Je m'y ennuie. J'y vais quand je suis pris dans un festival, mais je m'y ennuie.

**M. D.** : *Les festivals ne sont pas l'endroit le plus indiqué pour aimer le cinéma.*

**P. P.** : Peut-être, mais en fait, il y a très peu de cinéma que j'aime. Je trouve que le cinéma nous raconte des histoires... enfin, des histoires qui ne me passionnent pas tellement. .. Et ces monstres sur l'écran... Cela me fait penser aux gigantesques sculptures d'empereurs romains, à l'époque de la décadence.

**M. D.** : *Mais la façon même dont on a établi une fiction révèle quelque chose de ceux qui l'ont établie. Ainsi le cinéma américain révèle quelque chose de la civilisation américaine.*

**P. P.** : Mais, à ce moment-là, pourquoi chercher à comprendre les hommes à travers le verre déformant du cinéma ? Pourquoi ne pas essayer directement d'aller y voir au lieu de chercher à les découvrir à travers leur façon de *s'interpréter eux-mêmes ?*

**M. D.** : On *peut peut-être les voir à travers leurs films, comme on peut les voir à travers des chansons ou des danses, des légendes, des mythes... On peut peut-être dire que le cinéma est la* parole *de l'Amérique.*

**P. P.** : Le grand danger du cinéma, c'est qu'il y a dans cette parole dont vous parlez une grande part de convention qui voudrait se faire passer pour du réalisme. C'est cela qui m'ennuie le plus. Au théâtre, *on sait tout de* suite la distance qui est prise. Le personnage du valet de chambre ou du paysan dans le théâtre classique est faux, mais on n'a pas l'impression qu'on essaie de vous le faire passer pour vrai. Tandis qu'au cinéma, le langage conventionnel tente toujours de se faire passer pour réaliste. On se trouve devant un prisme qui déforme tout.

**M. D.** : *Mais la convention, le prisme peuvent être eux-mêmes révélateurs de quelque chose.*

**P. P.** : Oui. Ils révèlent qu'il est nécessaire d'observer et de connaître.

**M. D.** : *Il faut sans doute les deux : le prisme et l'observation.*

**P. P.** : Il faut les deux, oui, mais il faut surtout l'autre...

**M. D.** : *Je crois que* Pour la suite du monde *n'était pas votre premier film.*

**P. P.** : J'avais fait auparavant un certain nombre de courts métrages qui provenaient juste-

ment de mes expériences au magnétophone, mais qui, à ce moment-là, étant donné l'instrument de travail, n'étaient pas parfaits. Pourtant, les résultats n'étaient pas mal pour l'époque : cela remonte à huit ou neuf ans. Dans trois ou quatre films de cette série (j'en ai fait treize), on voit les gens, répondant aux questions, donner un peu plus qu'une réponse, s'engager avec une certaine passion dans leur dire ; leur parole devenant un acte, une action parlée. Mais c'est seulement quand nous avons eu les instruments convenables que nous avons pu faire ce qui devait aboutir à *Pour la suite du monde*.

**L. M. :** *Qu'avez-vous fait depuis ce film ?*

**P. P. :** Rien. J'ai seulement fait une série d'émissions radiophoniques (39) avec le matériel sonore enregistré à l'occasion de *Pour la suite du monde*, qui comprenait environ une centaine d'heures. Cela m'a beaucoup intéressé, car c'est là qu'on se rend compte que le film a certaines impuissances. J'ai des bandes sonores qui ne sont pas utilisables au cinéma ou qui, au cinéma, n'auraient pas tout à fait la même intensité qu'elles ont à la radio. Il y a aussi une impression de recueillement que le cinéma ne semble pas permettre. Ou alors, c'est que je n'ai pas réussi à aller assez loin, avec ces personnes-là et avec leur parole, pour que la caméra puisse s'introduire. Par exemple, je parle de la mort, et je réussis à faire parler quelqu'un de la mort de façon extraordinaire. C'était devant un magnétophone, mais je n'aurais probablement pas réussi si la caméra avait été là. Il y a des champs d'action dans lesquels il est délicat d'introduire certains instruments.

Il y a aussi que j'ai très peur de profaner ce que les gens vont dire. Je demande beaucoup. Mais j'attends très longtemps avant de demander certaines choses, parce que je veux que les gens soient aussi prêts à donner les réponses que je me sens prêt, moi, à poser les questions. Mais peut-être parviendrai-je plus tard à obtenir les possibilités que la caméra ne m'a pas encore données.

**L. M. :** *Quels sont les sujets que vous aimeriez traiter ?*

**P. P. :** Il y a surtout deux films que j'aimerais faire, et qui ont à peu près la même facture. L'un d'eux est un film sur le fleuve. Je connais bien les gens : toute une famille, dont la mère est morte. Reste le père, qui se laisse vivre, et, je crois bien, une quinzaine d'enfants. C'est un tableau extraordinaire.

Ces gens sont entièrement dévoués à la mer. Ils essaient bien de travailler, mais... L'un d'eux m'a téléphoné, cet hiver, à Montréal. Il travaillait dans une manufacture de jouets. Il était malheureux comme les pierres : « Je m'en vais. Je m'en vais chez moi... » Chez lui, c'est une petite maison au bord du fleuve, assez misérable, mais son canot est là, près de la mer, et s'il passe un loup marin, il va aller le tuer, et s'il y a quelque chose sur le fleuve, il s'en occupera.

Leur présence au fleuve est très importante. Il est toute leur vie. Ils essaient bien de pénétrer dans la civilisation, d'en faire partie, mais ils en ressortent continuellement.

Je voudrais suivre leur vie et, grâce à eux, faire la description du fleuve et la description d'un type d'homme. Le film serait plutôt lyrique (beaucoup plus que *Pour la suite du monde*) et l'image y aurait de l'importance.

L'autre film, je le ferai à partir du journal de deux trappeurs qui sont morts d'avitaminose vers 1930. C'est étonnant, mais il y a encore des gens qui meurent du scorbut en 1930. Leur journal est d'une grande naïveté, mais il est très émouvant, et c'est un document. Ce que je voudrais faire, c'est aller dans le village où ils vivaient, et y choisir deux jeunes gens qui vivront la même vie qu'eux, jusqu'au moment précis où Noël arrive. Noël, c'est le point tournant. C'est le moment où l'un d'eux se blesse à la jambe, ce qui les condamne à rester dans la cabane. Or, rien n'est plus dangereux pour des trappeurs que de ne pas sortir, de ne pas travailler physiquement. En plus, il y a des tempêtes. Ils mangent de moins en moins. L'avitaminose s'empare d'eux très rapidement.

A un certain moment, il y aurait une transposition totale, et à partir de là, j'utiliserai le journal. Il est rempli de petits faits très émouvants et très beaux et qui, visuellement, pourraient être très forts. Par exemple, à partir d'un moment, ils n'ont plus le courage d'aller chercher du bois pour se chauffer. Alors (ils sont dans un camp de bois rond, évidemment), ils équarrissent le camp par l'intérieur. Ils commencent à entamer leur dernier refuge... Et c'est un peu ce que la mort fait, au fond, elle nous ronge par en dedans. Et j'ai quelques autres projets.

Ce qui est curieux, c'est que, quand nous avons fait *Pour la suite du monde*, Michel et moi, nous étions convaincus que nous étions dans une position privilégiée, étant donné le contexte de l'île, étant donné cette histoire de marsouin que nous y avions trouvée, qui était encore possible, et qui fournissait un élément épique à introduire dans la vie des gens. Nous pensions qu'une telle chose ne se renouvellerait plus, mais je me rends compte, maintenant, que sa possibilité peut être retrouvée à n'importe quel niveau, dans n'importe quelle circonstance, à partir du moment où l'on connaît suffisamment les gens.

Seulement, dans ce genre de film, on n'est pas là seulement pour la durée d'un tournage. C'est tout un moment de vie à passer, et cela coûte très cher. Trop cher. Pas si l'on compare au cinéma de fiction, mais trop cher quand même pour un cinéma qui, pour l'instant, n'a pas de débouchés.

**L. M. :** *Le film dont vous venez de parler vous poserait des problèmes d'interprétation et de transposition qui vous feraient retomber dans une certaine mesure dans le cinéma de fiction.*

**P. P. :** Une grande partie du film serait faite exactement dans l'esprit de *Pour la suite du monde*. C'est-à-dire que je prendrais deux jeunes gens dans leur vie actuelle, avec leurs problèmes, leurs histoires d'amour, etc. Donc, au moment où la reconstitution commencerait, on connaîtrait déjà ces gens et leur vie. Ensuite, l'élément de vérité me serait procuré, soit par le journal lui-même, soit par les récits des gens qui ont connu les héros de l'aventure. Et alors, tout ce qui serait image serait moins une action qu'un symbole. C'est dur à expliquer, d'autant que mon idée n'est pas encore très précise, mais il y aurait un système d'équivalences à trouver. Peut-être le travail en gros plan, ou l'utilisation des objets qui prendraient le pas sur les hommes... je ne sais pas, mais je devrais trouver quelque chose pour signifier l'action de la mort.

Ce que je ne peux pas dire encore avec certitude, c'est jusqu'à quel point cette histoire pourra être greffée sur mes personnages. Cela dépendra de qui je trouverai, de la réaction de ces deux jeunes gens au journal des frères Colin (car ils s'appelaient Colin). Il y a donc encore une marge d'inconnu, car je ne peux pas choisir une solution sans avoir tous les éléments de cette solution.

Je me laisse toujours toute liberté d'agir en fonction de ce que j'aurai en main. C'est cela qui embête bien les gens à qui je propose un film. Ils me demandent un scénario. Or, je ne peux pas l'écrire, puisque je ne sais pas ce qui va se passer. Je dois rester disponible à ce qui va arriver. Si je choisis une direction, je risque d'échapper au meilleur de l'événement, car mon esprit sera orienté dans un certain sens. Je ne verrais plus que ma pensée à moi. Ce que je veux, c'est voir les autres.

**L. M. :** *Pensez-vous qu'en retrouvant cette marge de fiction dont vous parliez, on puisse introduire un élément de contestation, un élément critique ?*

**P. P. :** Je pense que la critique, la critique sociale, qu'on peut faire au cinéma — disons, dans le cinéma vécu — n'est possible qu'à partir du moment où l'on s'intéresse à des phénomènes sociaux. Mais si l'on s'intéresse aux hommes eux-mêmes, aux hommes qui sont dans ces phénomènes, la critique sociale n'est pas possible. Je m'explique.

L'homme est trop complexe. J'ai bien essayé de me dire : il y a tel homme, il y a telle façon. Tel homme est dans l'erreur, tel autre n'est pas dans l'erreur. Mais, quand je pense une chose pareille, je m'aperçois toujours qu'il y a des facettes de l'homme qui m'échappent. Autrement dit : mes jugements critiques — quand il m'est possible d'en faire — sont toujours faux. Alors, ils ne m'intéressent pas. On peut toujours faire une critique des phénomènes sociaux — disons le football, les majorettes, etc. — car ils ne sont pas complexes. Les gens qui y participent, je veux bien qu'ils y participent de cent façons différentes, mais il n'en reste pas moins que ce que vous analysez, c'est la foule entière, et il n'y a personne dans la foule, à ces moments-là, qui ne réagisse de façon conforme à la foule entière. Vous pouvez donc analyser le phénomène. Mais si vous prenez par exemple *un* spectateur, ou *un* joueur en particulier, vous allez atteindre des valeurs tellement différentes, tellement complexes, que vous ne pouvez plus critiquer. Car cet homme, qui a au départ certaines capacités ou certaines incapacités, a été inséré dans une société qui l'a influencé de telle ou telle façon, a été soumis à certaines forces qui le dépassent, etc., autant de phénomènes qui font qu'il est là, sans qu'on puisse dire de quoi il est ou n'est pas responsable.

Un homme de la pègre, par exemple, si vous le connaissez bien, pourrez-vous porter un jugement critique sur lui ? On peut très bien condamner quelqu'un, au tribunal, parce qu'il a commis un acte dont il est responsable en face du droit criminel, mais ce n'est pas à proprement parler une critique de sa vie. Par contre, si vous essayez de faire cette critique de sa vie, il vous faudra utiliser *tous* les éléments qui ont fait de cet homme ce qu'il est maintenant, et je ne crois pas que vous pourrez dire quoi que ce soit de cet homme qui ne soit immédiatement démenti par un certain aspect de sa vie.

Ce que je veux montrer, c'est l'homme dans toute sa complexité, mais je veux bien que, entre autres éléments de cette complexité, l'homme que je montre introduise lui-même, volontairement ou non, un élément critique. Le curé de mon film, je n'ai rien dit sur lui, ni voulu le montrer comme ceci ou comme cela. Il n'empêche que lui-même, à travers ses paroles, ses gestes, etc., fournit les éléments d'une interprétation critique.

Mais qu'en serait-il si j'avais dit carrément, par exemple : ce curé est un peu imbécile ? (ce qu'il peut paraître, jusqu'à un certain point). J'aurais catalogué mon homme et invité les gens à cataloguer dans le même sens. Or, justement ce sens est faux, car il ne l'est pas, imbécile. Et la preuve qu'il n'est pas imbécile, c'est que les gens l'acceptent, qu'il est à sa place, dans cette société dont il est le produit, disant ce qui doit être dit pour être entendu par elle. Tout ça s'explique par l'histoire, la géographie, etc.

Si j'analysais, par exemple, un phénomène tel que : le clerc dans la province de Québec, je pourrais tenter de faire une critique. Mais je ne parle pas du clerc, je parle de ce curé-là, et je ne peux pas en faire une. Vous, devant le film, vous pouvez entendre ce qu'il

dit et le juger. Encore faut-il préciser que vous ne pouvez le juger qu'en fonction de ce que *vous* pensez, car vous n'avez pas tous les éléments de son histoire à lui, de l'histoire de son pays, de sa société, des difficultés et des besoins de celle-ci qui font que, parvenue à ce point de son évolution, elle demande à entendre un certain nombre de choses, et qu'il est là, lui, pour les lui faire entendre. Par ailleurs, cette société lui résiste aussi, d'une certaine façon, car elle est insatisfaite, et continue de se chercher, comme toutes les sociétés. Le général de Gaulle, lui aussi, dit des choses que la France veut entendre, mais la France, par ailleurs, reste insatisfaite, car il y a d'autres nécessités qu'il ne peut, lui, prévoir ou connaître.

L. M. : *Cette attitude qui consiste à recueillir ce qui se passe dans la vie, pose le problème de savoir comment ce que vous recueillez ainsi va toucher le public. Nous avons dit tout à l'heure que certain public avait mal réagi. Pourquoi? Un de mes confrères, Robert Benayoun, profondément choqué par le film, ne peut parler d'Alexis autrement qu'en disant: ce sinistre vieillard édenté...*

P. P. : C'est toute la question : que donner au public ? Si j'essaie de construire, de façonner, d'influencer, d'interpréter, j'arriverai à un résultat qui sera *mon* point de vue. Or, mon point de vue peut être très intéressant, et il est possible que, dans d'autres circonstances et avec d'autres moyens que la caméra, j'aie envie moi aussi de donner mon point de vue ; seulement, en ce qui concerne le domaine dont nous parlons, j'ai l'impression que la matière brute est *plus intéressante* que mon opinion sur elle.

Qu'en serait-il si je disais que ce vieillard n'est pas sinistre ? Ça n'empêcherait pas votre ami de penser qu'il l'est. Alors... C'est le problème de toute œuvre : on s'adresse à tout le monde, on n'atteint jamais tout le monde.

Il y a des gens qui ont envie de voir des matériaux bruts. Il y en a d'autres qui ont envie de voir *L'Eclipse*. Moi, je donne ce que j'ai à donner. S'ils préfèrent aller voir *L'Eclipse*, qu'ils aillent. Moi, je m'en fous. *L'Eclipse*, ça n'est pas mon rayon. Ça ne m'intéresse pas. Ça m'ennuie mortellement. C'est tout le problème : il y en a que ça ennuie, d'autres que ça passionne. Mais inutile de se tracasser ; car si vous essayez de vous adresser à tous et d'atteindre tout le monde, vous risquez bien, en définitive, de n'atteindre personne. Chaque voix a une certaine portée. Il ne faut pas dépasser sa voix.

L. M. : *De toute façon, étant donné leur mode de diffusion, vos films ont rencontré une audience très limitée.*

P. P. : Ce n'est pas essentiellement à cause de ça. Vous avez un problème de communication qui provient du fait que les spectateurs sont façonnés par une certaine forme de cinéma, un cinéma qui achète, qui *doit* acheter son public. Il suffit de voir l'argent dépensé à cet effet en vedettes ou en publicité. Ce cinéma crée ainsi des corridors à travers lesquels il attire son public. Notre cinéma ne possède aucun de ces moyens.

Le public, à ce moment-là, ne peut pas comprendre ce qu'on lui donne, car son esprit est façonné par un autre mode de spectacle. Il regarde le film avec les yeux de quelqu'un qui attend la bonne histoire, le dénouement, et qui veut savoir quoi penser à la fin. Les gens adorent savoir quoi penser à la fin. Si vous les renvoyez avec une inquiétude, ils sont malheureux. Ils veulent avoir une réponse. Ils n'en ont pas. Ils sont malheureux. Par ailleurs, je crois que, si nous avions la puissance monétaire, ou autre, pour attirer les gens dans la salle, il y aurait une proportion satisfaisante de personnes qui prendraient un certain plaisir à voir ce genre de films.

L. M. : *L'Office National du Film a été coproducteur de* Pour la suite du monde, *et est par ailleurs très engagé dans la voie de ce cinéma direct qu'il a contribué à frayer. Pouvez-vous nous en dire quelques mots ?*

P. P. : L'O.N.F. a très bien développé les méthodes et le matériel de tournage. Au moment où j'ai commencé *Pour la suite du monde*, beaucoup de problèmes techniques étaient déjà résolus. Restaient les problèmes de caméra. Nous n'avions pas de caméra vraiment insonore pour tourner. J'ai essayé deux caméras, améliorées autant que possible, couvertes par des blimps, et j'ai finalement adopté la deuxième, l'Arriflex, mais le bruit qu'elle fait a l'énorme désavantage, quand on commence à tourner devant les gens, de signaler qu'on commence à tourner. Ils peuvent très facilement oublier que vous êtes là, mais quand vous faites un bruit pareil, cela équivaut à leur peser sur l'épaule pour leur dire : on y va !... Mais ce qui a été amené à un grand point de perfection, c'est le magnétophone. Quand nous aurons les micros radio, nous serons en possession de l'instrument idéal de travail. Pour l'instant, c'est déjà bien. Je travaille avec les micros cravate, ce qui est un net progrès sur la perche que j'utilisais au début : elle est aussi une signalisation indue. Mais cet instrument sonore, je crois pouvoir dire que l'O.N.F., au moment où j'ai commencé mon film, ne lui faisait pas rendre tout ce qu'il pouvait, sauf dans *Lonely Boy* (*Paul Anka*), par exemple, où le son était présent avec la personne.

Moi, j'arrivais dans toute cette aventure, qui était déjà bien en train, avec la technique du magnétophone, purement et simplement, et je m'ajoutais à l'expérience de Michel Brault à la caméra. *Pour la suite du monde*, en ce sens, est peut-être un hasard de disponibilité et d'équipement. Je me suis adapté à la technique, à toutes les techniques, j'ai toujours pris ce qui me tombait sous la main, et je pense que mon film a fait faire un pas dans l'utilisation de ces techniques ; car nous ne nous contentions pas de nous adapter à elles, nous tentions aussi de les adapter à nous. Je suis peut-être le seul à penser cela, à en juger par le nombre de contrats que j'ai eu depuis *Pour la suite du monde*, mais je continue de le penser.

L. M. : *Pourquoi l'Office du film ne vous appuie-t-il plus actuellement ?*

P. P. : Il y a deux points de vue. Le premier est celui des étrangers qui, voyant de très loin le cinéma canadien, ont tendance à l'identifier à l'Office National du Film. Le second est celui des gens de l'Office, qui se croient responsables du fait qu'il y a un cinéma canadien. C'est vrai, dans une certaine mesure, mais il est aussi vrai, dans la même mesure, que c'est une grande illusion.

L'Office a fourni les instruments. Il avait l'argent nécessaire pour permettre aux techniciens d'arriver à ce point de perfection où ils sont arrivés ; mais ce qui a été négligé — je vais sans doute en offenser certains en disant cela, et je le regrette, mais je crois que je dis vrai —, c'est le côté créateur.

Jusqu'à un certain point, on fait à l'Office le film qu'on veut. Mais il y a quand même une organisation qui prépare une programmation à partir d'un point de vue sociologique très abstrait. On recherche.

On cherche à faire des films sur LA Femme, sur L'Adolescence. Or, je pense que le cinéma est incapable d'abstraction. C'est prendre un mauvais départ que de partir de tels points de vue, car vous risquez de ne pas arriver à l'individu lui-même, ou à ce qui peut vous ramener à l'idée de femme, d'adolescence...

Mais c'est leur façon de travailler. A partir du moment où le sujet est trouvé, et même un sujet aussi concret que l'hiver, les gens font tout ce qu'ils peuvent pour se forcer à découvrir ce qui pourra *dire* l'hiver, comme ils l'ont fait pour l'adolescent ou la femme. Je pense que le cinéaste, avant même de connaître la caméra, doit connaître, doit savoir les gens et les choses, et avoir envie de les dire. C'est ensuite qu'on utilise la caméra.

J'ai aussi l'impression qu'à l'Office, les gens se trouvent très confortables. Autre danger. Cela empêche de voir les besoins du cinéma, et paralyse les désirs de création. Or, ces besoins et ces désirs doivent pouvoir s'exprimer, se rencontrer, et se rencontrer dans le meilleur, non pas au sein d'une programmation où l'on fait nécessairement travailler chacun tour à tour sur *tous les sujets*. Il faudrait un assouplissement des courroies de façon que le cinéma aille son propre chemin.

Cela dit, l'Office du film a apporté énormément de choses. Il a permis que se fassent des films que les autres compagnies canadiennes n'auraient pas faits. Ce qui est dommage, c'est qu'il les fasse, ces films, au lieu de les faire faire. Par qui ? Eh bien, par les cinéastes de l'Office, mais en dehors de cette organisation où chacun, par la force des choses, se sent plus ou moins protégé et menacé tour à tour. Tout le monde y est sincère, et on y travaille la plupart du temps dans l'amitié, mais une administration, c'est une administration, elle peut être très utile pour confectionner certains objets, mais quand on en arrive au niveau de la création, je ne crois pas aux vertus de l'administration.

Remarquez que j'aimerais bien que l'Office me confie un film à faire, mais cela m'ennuierait de faire partie de l'organisme, avec le salaire toutes les semaines et tout ce qui s'ensuit. Ma façon de voir, d'approcher les choses, je peux difficilement la soumettre à un programme, à des horaires, etc., à toute cette superstructure qui, sans qu'ils en aient très bien conscience, paralyse les gens de l'Office. Là-dessus, ils pourront bien me dire que je me fais autant d'idées fausses qu'eux. Mais j'ai mon point de vue. Je devais le donner. C'est fait. On peut très bien juger (et cela ne dépend pas seulement de l'Office) que je mérite de faire des films, ou que je ne le mérite pas. Ce genre de jugement, fait de cette façon, cela, oui, je l'accepte. J'accepte qu'on n'aime pas *Pour la suite du monde*. Quiconque juge d'un film a le droit total d'arriver à une conclusion semblable. Ce que je n'accepte pas, c'est qu'on intervienne.

Là, c'est peut-être une question de personnalité. En général, je n'ai pas de difficultés avec les gens avec qui je travaille, et j'ai aussi une patience très grande (et ce, parce que je suis très violent), seulement, je n'accepte pas qu'on intervienne du dehors, je n'accepte pas qu'on m'impose quelque chose. Je ne refuse pas la discussion, j'écoute les gens, et je peux très bien tirer parti de ce qu'ils me disent, mais si je fais un film, je crois que c'est à moi de prendre la dernière décision. Evidemment, je ne suis pas certain que cette attitude plaise à tout le monde.

Là, je le répète, je ne vise pas particulièrement les gens de l'Office. Depuis que je fais des films (j'en ai fait avec des tas de gens, et certains étaient plus ou moins commandités par Radio-Canada), j'ai toujours rencontré cette difficulté : partout, des gens veulent intervenir, de façon aussi loufoque que possible, dans la création du film. On va vous dire, par exemple, à un stade intermédiaire du tournage, que votre film n'est pas aussi bon que celui que vous aviez fait auparavant. Mais comment peuvent-ils le savoir si le film n'est pas terminé ? Qui peut juger ? Ce qu'ils veulent, c'est vous engager dans une certaine façon de voir qu'ils ont par rapport à vous. Ils ont jugé que vous aviez une certaine valeur, qu'ils ont eux-mêmes déterminée, et

ils voudraient bien que vous soyez aussi bon qu'ils jugent que vous êtes.
Devant ces choses, qui m'agacent un peu, je reste de glace. Peut-être que cette attitude n'arrange pas mes affaires.

**M. D.**: *Pouvez-vous nous parler des autres films produits par l'Office du film? Disons:* Les Bûcherons de la Manouane, Lonely Boy, *que vous avez déjà cité, etc.*

**P. P.**: Je n'aime pas tellement *Les Bûcherons de la Manouane*. Je pense que c'est un film descriptif très loin du cinéma direct, et même la description est faible. Ainsi, il fait froid, dans le film, mais on est obligé de nous *dire* qu'il fait froid...

Ce que je n'aime pas du tout, ce sont des films du genre de *Cassius Clay*, qui sont des critiques ironiques, facilement ironiques, de la société. Mais au niveau de Leacock, ou de Maysles, des *Raquetteurs* ou de *Paul Anka*, là, je suis beaucoup plus intéressé.

Ce qui m'intéresse le plus, c'est quand on arrive à personnaliser les gens. Ici, ce sont mes goûts personnels qui entrent en jeu, mais on ne juge pas seulement les films dans l'absolu, on les juge aussi suivant ce qu'on est. Quand, dans *Lonely Boy*, on entend Paul Anka parler dans l'auto, tout à coup on commence à le connaître, c'est là que je dis que le film est réussi.

Prenez *La Lutte*, par exemple. Au début, c'est la description, assez classique, de ce qu'est la lutte dans une ville comme Montréal, mais à la fin, il y a un combat, et à l'issue du combat, le lutteur se fait disqualifier par l'arbitre, et il se met à faire son numéro. Exactement comme Cassius Clay fait son numéro, sauf que le film est mieux fait et beaucoup plus vrai.

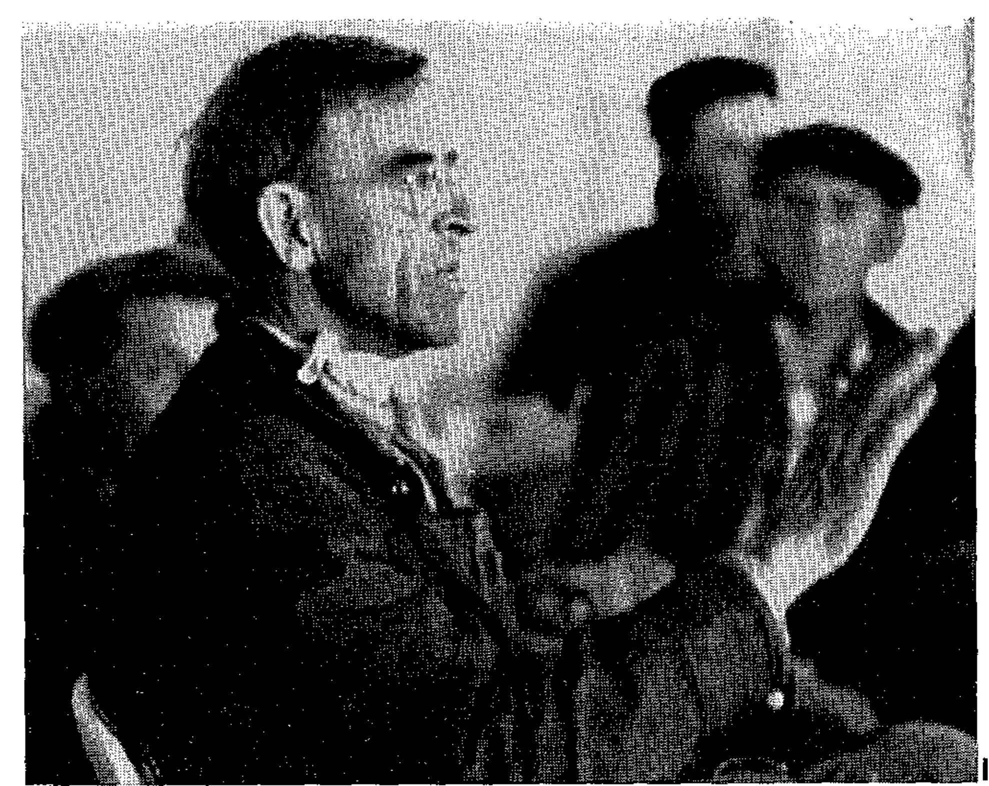
Et ici, vous en arrivez aux comédiens. Ce lutteur et Paul Anka sont des comédiens qui se jouent eux-mêmes consciemment. C'est tout l'intérêt de ces films, mais, avec ces gens habitués à la caméra (ne serait-ce que celle de la télévision), celui qui les filme joue toujours un peu gagnant. Ce qui m'intéresse, c'est d'aller plus loin que ça. Ce qui m'intéresse, c'est cet homme-là qui n'a jamais eu la chance de pouvoir s'exprimer, et je voudrais le faire s'exprimer avec la même justesse que ceux qui ont l'habitude de la caméra. Je précise: sa justesse à lui, car il ne s'agit pas de lui apprendre à s'exprimer comme Paul Anka ou le lutteur.

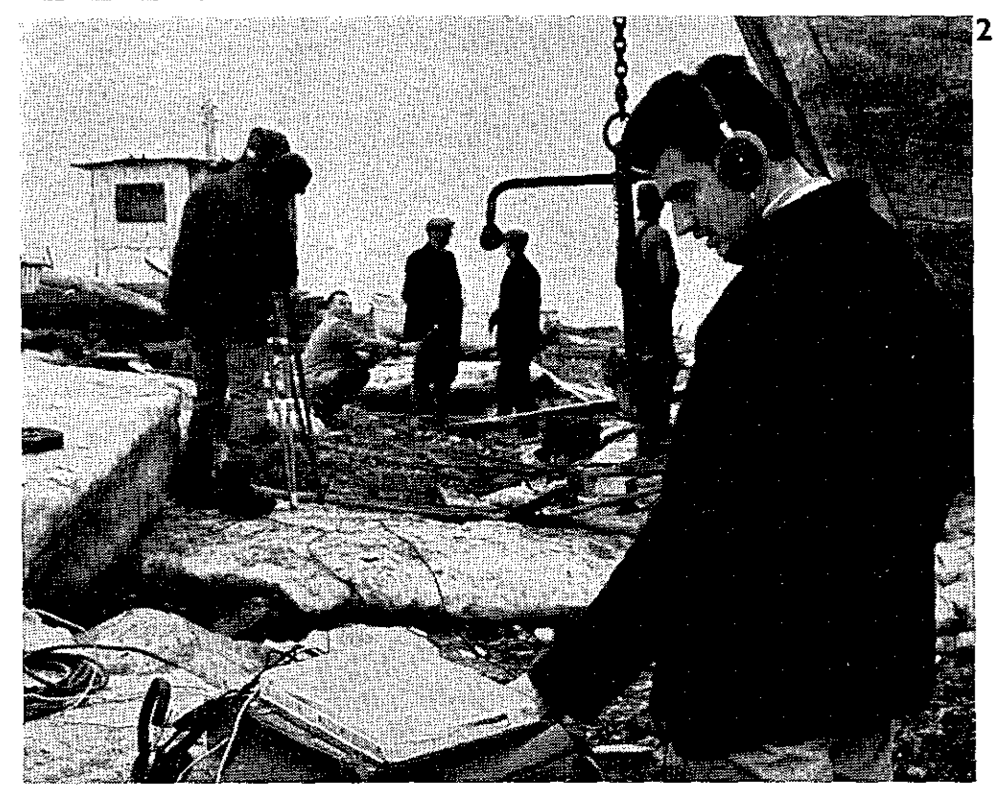
Pour en revenir aux films de l'O.N.F., je ne connais malheureusement pas tous les longs métrages qui y ont été produits. Parmi les autres films canadiens que j'ai vus, je pense que, malgré tout, malgré les inégalités du film, celui que je préfère est *A tout prendre*, de Claude Jutra. On sent qu'il y a quelqu'un derrière le film. Il est vrai que je fais ici un jugement de Normand, car je pense que *Trouble-fête*, de Pierre Patry, a plus de chances de vivre qu'*A tout prendre*. Je ne sais pas si le film restera, je ne peux l'affirmer, mais Patry s'est engagé dans une voie qui est très féconde et qui ne peut manquer de survivre. Tôt ou tard, il réalisera son film le plus parfait, il aura un nom, et ses films se vendront.

Mais, à l'intérieur de tout ça, dans un Canada où on pense de plus en plus au marché international, mon film est considéré comme une expérience à part. On n'en parle même plus. On a peut-être raison d'ailleurs. Car, moi, je suis très intéressé par l'expérience, mais peut-être que ce film, même s'il est très intéressant, est fait pour rester dans les archives.

Est-ce que ce cinéma reste aux gens? N'est-il pas simplement le regard de celui qui a tourné le film? C'est la grande question. C'est l'avenir qui nous répondra. En attendant, je suis toujours prêt à partir à la découverte de tout ce qui me semblera en valoir la peine.

*(Propos recueillis au magnétophone.)*


1


2

1. Pour la suite du monde : Grand Louis.
2. Tournage (au premier plan, Marcel Carrière).

# Post-scriptum

## par Michel Brault

*(Quelques semaines après, nous parvenait une seconde bande, enregistrée par Michel Brault, seul devant son magnétophone.)*

Depuis *Pour la suite du monde*, j'ai tourné *Le Temps perdu*, avec la caméra O.N.F., c'est-à-dire une caméra presque entièrement dessinée et construite par l'O.N.F., avec des morceaux d'Arriflex, montés sur un corps de caméra coulé spécialement selon un dessin O.N.F., avec des chargeurs de conception O.N.F., et un moteur qui provient d'une autre caméra.

La régulation se faisait par un diapason maison, mais ce n'était pas un très bon système. A force de pressions, nous avons réussi à imposer des changements. La caméra est réglée par un diapason amélioré, et le Nagra muni d'une régulation au quartz. Donc, aucun fil entre la caméra et le Nagra. Aucun fil à la patte pour l'opérateur et moi. Autonomie complète.

La caméra O.N.F. est donc l'amélioration que j'attendais.

Car les constructeurs se foutent des gens qui veulent faire du cinéma direct. Quand ils améliorent l'insonorisation (comme l'a fait Arriflex), on aboutit à quelque chose qui se rapproche fortement de la caméra de studio. Ceux qu'un autre genre de cinéma intéresse doivent donc faire leur matériel eux-mêmes. Ceci était une digression.

Quant aux micros, ils ont leur personnalité. Ils opèrent à merveille, chacun dans des conditions précises. La grande qualité de Marcel, mon opérateur, est de savoir exactement quel micro prendre dans chaque cas.

Pour préciser maintenant ma position à l'O.N.F., il serait inexact de dire que celui-ci a été à l'origine de tout le cinéma que nous faisons. D'une part, il y a eu à l'origine quelques individus qui ont forcé la main à cet organisme gouvernemental, d'autre part, il se trouve qu'il était dans le rôle de l'O.N.F. d'encourager ces films que nous avons plus ou moins imposé.

Peu de temps après *Pour la suite du monde*, au moment où le film était assez bien reçu un peu partout, où j'étais convaincu que ce genre de cinéma était important, et où j'étais enthousiaste pour recommencer, je harcelais Pierre Juneau pour faire un autre film de ce genre. Il m'a dit qu'il préférait que je change de sujet. Il ne fallait plus de film de ce genre, ni avec ces gens-là, ni avec d'autres gens des régions avoisinantes. Or, comme il était plus facile pour nous de travailler avec eux, j'aurais été enclin justement à travailler avec eux, de préférence aux gens de la métropole.

Juneau voulait aussi, sans se l'avouer clairement, que nous fassions des films plus commerciaux. C'est ce que j'ai peu à peu senti à travers les conversations que nous avons eues. Comme il est devenu le grand patron de l'équipe française, et qu'en plus cette équipe s'est complètement autonomisée par rapport à l'anglaise, il est devenu une grande autorité. Il a en main toute la production française de l'O.N.F. Il y a donc une régression du genre qui fut lancé par l'O.N.F. à l'époque de *Pour la suite du monde*, des *Bûcherons de la Manouane*, de *Saint Henry*, etc. Pierre Juneau a été mordu par le serpent du cinéma plus traditionnel.

Nous sommes plusieurs à croire que c'est une grosse erreur, car le film commercial doit être du ressort de l'entreprise privée, surtout au Canada, où l'on a la chance d'avoir un organisme gouvernemental qui peut permettre une production expérimentale. Il est donc nécessaire que ce genre de films soit soutenu, qui, commercialement ne rapporte pas, mais, à la longue, vaut cependant au pays un certain prestige et fait avancer le cinéma.

On m'a donc demandé, après *Pour la suite du monde*, de collaborer à la coproduction *La Fleur de l'âge*. J'ai donc fait pour cette coproduction un film : *Le Temps perdu*.

Dans ce film, j'employais dans leur épanouissement le plus total les techniques du cinéma direct, et je les complétais par une interprétation personnelle des choses, des gens et des lieux. Mais il a été décidé que ce film n'était pas assez commercial. La raison qu'on donnait était qu'il comportait trop de dialogues, et qu'il serait trop difficile de le sous-titrer dans les différents pays. En plus, on lui reprochait de n'avoir pas d'histoire. On m'a donc demandé d'en refaire un autre. Considérant le film très réussi, on l'a versé aux séries télévisées. On n'en a pas beaucoup parlé, mais les milieux anglais l'ont reçu avec beaucoup d'intérêt.

Résultat : j'ai fait la partie canadienne de *La Fleur de l'âge*, qui s'appelle *Geneviève*, expérience pour moi toute nouvelle. J'ai décidé carrément, comme ça, de faire un film avec histoire et comédiens, et j'ai demandé à une amie, qui est la mère d'une des filles du *Temps perdu*, de me faire un scénario, d'après une idée que j'avais. Puis j'ai tourné avec une équipe, qui comprenait Marcel, évidemment, ainsi que trois comédiens, dont un d'ailleurs (le garçon) ne l'était pas, tandis que les deux filles, elles, étaient comédiennes. Le film doit beaucoup à l'une de ces comédiennes, Geneviève, qui fut une découverte merveilleuse.

Donc, le film a été tourné en partie suivant les méthodes traditionnelles, mais j'y ai ajouté évidemment certaines convictions personnelles que j'ai, au sujet du cinéma traditionnel. J'ai essayé d'introduire beaucoup de choses que j'avais apprises en faisant *Pour la suite du monde*. C'est ainsi que j'ai tourné la dernière partie du film. C'est la scène dans la pièce, au moment où le gars et la fille, l'un en face de l'autre, ne savent plus quoi faire, encore que, théoriquement, de grandes choses se passent dans leur esprit.

Je leur ai fait improviser toute la scène. Ils avaient une autonomie de dix minutes correspondant à un chargeur de dix minutes sur la Mitchell (car le film a été tourné en 35 mm). Il faut dire qu'à nous trois (le gars, la fille et moi), nous avions beaucoup travaillé cette scène, en en parlant longuement avant. Je les avais introduits graduellement dans la perspective qui devait être la leur. Je leur avais fait comprendre la façon dont ils devaient se sentir au début de la scène. Le résultat de ce coup d'envoi, ils auraient à l'improviser. Bien qu'ils aient eu très peu d'indications sur le dénouement, ils en avaient quand même une au moins de précise : la scène devait se terminer par un baiser.

Ils ont pris sept minutes pour tourner.

Par la suite, la scène a été coupée, mais je crois que la spontanéité, la vérité à laquelle nous étions parvenus, est quand même apparente.

Ce qui est important, dans ce genre de tournage, c'est que la chorégraphie des comédiens, des participants, y est complètement libre. Ce n'est plus de l'improvisation totale, mais cela reste de l'improvisation, au moins pour ce qui est des déplacements. C'est, je crois, un apport que nous faisons au cinéma traditionnel en offrant ainsi aux comédiens la latitude de se servir des lieux comme ils l'entendent, selon un comportement aussi naturel que possible, en leur donnant l'occasion de faire des gestes vrais et complets.

D'autres scènes ont été improvisées de cette façon. Gilles Groulx y résumait un peu sa technique du *Chat dans le sac*, et moi aussi je résumais la mienne, car les comédiens ont, dans ce film, le choix des mots, des gestes et de la chorégraphie, s'ils n'ont pas celui des idées de départ et d'arrivée.

Pour en revenir à l'O.N.F., pour le moment, c'est la stagnation, maintenant que nous sommes complètement autonomes par rapport aux Anglais. Peut-être est-ce la rançon de l'indépendance, un mauvais passage à traverser quand on vient de quitter le statut de colonisés. Mais cela ne m'empêche évidemment pas de souhaiter l'indépendance du Québec.

Un organisme comme l'O.N.F. ne se laisse pas toujours imposer des idées par les cinéastes. Il cherche plutôt à leur en imposer, et pour cela, un tel organisme dispose forcément de beaucoup de moyens, plus ou moins conscients, plus ou moins obscurs.

Actuellement, tout le monde cherche, tâtonne. Quant à moi, je prépare un autre long métrage, mais je ne referai pas *Pour la suite du monde*. C'est aussi une histoire que j'ai fait écrire par un de mes amis, et dans laquelle j'emploierai les méthodes de *La Fleur de l'âge*... Le film coûtera, je crois, assez cher. Nous aurons bientôt la réponse de la direction, et saurons si nous pouvons le faire ou non.

Mais je n'ai pas relégué dans un oubli total l'attitude que j'avais dans *Pour la suite du monde*, je l'ai si peu oubliée que je me suis lancé à corps perdu dans une autre aventure, qui m'a été fournie par la rencontre de Lucien Goldmann, le sociologue, qui m'a mis en contact avec Henri Stork, qui, lui, était déjà en contact avec la Yougosavie, laquelle voulait un cinéaste canadien pour réaliser, en Yougoslavie, un film sur l'autogestion.

J'irai donc prendre contact, au printemps, avec la Yougoslavie, et nous tournerons, Goldman, Stork et moi, en juillet ou septembre.

Ce sera là, évidemment, un retour au cinéma direct.

La difficulté, ce sera la langue. Je vais donc tâcher d'apprendre un peu de yougoslave d'ici là, mais nous essaierons de toute façon de travailler par le truchement des interprètes, ce qui sera peut-être plus sûr.

Mais le cinéma n'est pas simplement le développement d'un style, d'une méthode, c'est aussi une recherche, et une recherche illimitée. Si bien que j'ai entrepris un genre complètement différent de travail, que j'appelle le cinéma intemporel, qui est un cinéma presque d'animation, mais basé sur la réalité. C'est un cinéma qui se rapproche plus de Norman MacLaren que de Flaherty.

Tout cela fait partie des intérêts que je porte au cinéma.

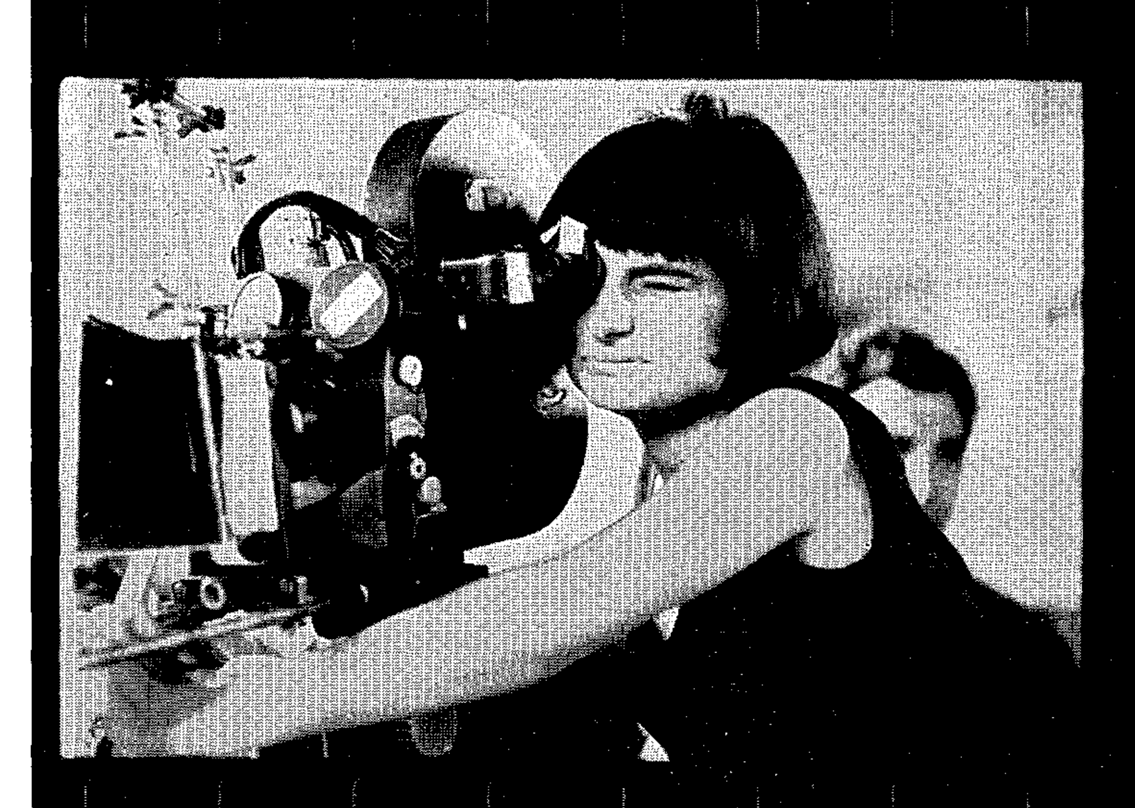
Peut-être que je m'éparpille, mais je ne crois pas. J'aime beaucoup essayer des tas de choses, et j'aime de toute façon essayer les choses qui m'importent. Par ailleurs, je suis toujours disponible pour refaire un autre *Pour la suite du monde*.

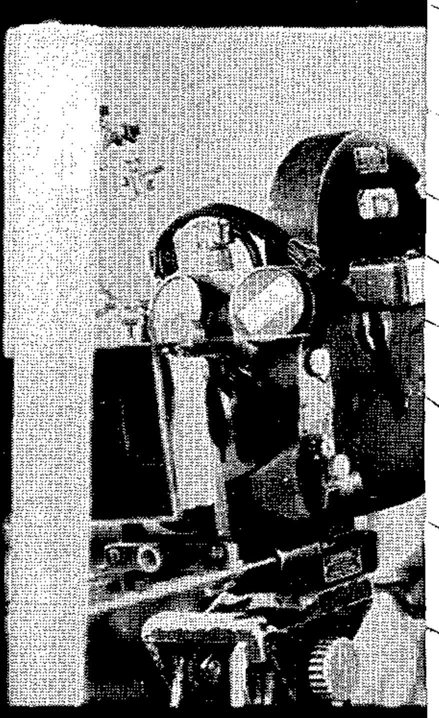
Car il est certain que ce genre de cinéma est important. Mais je crois finalement que Resnais, Godard, Antonioni sont aussi importants que Flaherty ou Jean Rouch. — M.B.



Au pays de Neufve France : les Indiens montagnais d'Olomanshibou en route vers la rivière Coucouchou, où ils feront la pêche à la truite.

24 24A 25



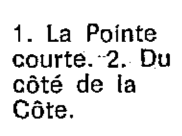






# La grâce laïque

*entretien avec Agnès Varda par Jean-André Fieschi et Claude Ollier*





1. La Pointe courte. 2. Du côté de la Côte.

**CAHIERS** Commençons par le commencement : par la photographie...

**VARDA** J'étais photographe, je le suis restée... C'est plutôt une façon de voir. J'en ai vécu pendant des années, je n'en vis plus. On perd la main, mais on ne perd pas l'œil. Aujourd'hui, je prends surtout des photos pour mes repérages. On voit mieux ainsi les choses, les lieux, sur de beaux 18×24 posés devant soi, sur la table... Cela stimule, pour l'écriture d'un scénario. Il y a même une sorte d'enchaînement naturel, sur une planche de contact, où l'on peut « lire » des choses et cela m'inspire beaucoup.

**CAHIERS** Vous avez la particularité d'avoir débuté au cinéma par un long métrage. Comment cela s'est-il passé ?

**VARDA** Il y a justement dans *La Pointe courte* un mystère que je n'ai jamais élucidé : qu'est-ce qui a bien pu me pousser à faire un film ? Je ne savais pas ce qu'était le cinéma, d'abord parce que je n'y allais pas ; jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, j'ai vu au maximum une vingtaine de films. Je ne vivais pas non plus parmi des gens qui s'occupaient, d'une manière ou d'une autre, de cinéma. Je crois vraiment que j'ai entrepris *La Pointe courte* comme on écrit un premier roman, lorsqu'on se soucie peu de savoir s'il sera publié ou non. Je lisais beaucoup, à cette époque-là et, bien sûr, on peut voir une sorte de filiation littéraire : le film était directement inspiré des « Palmiers sauvages ». Non en ce qui concerne l'anecdote, mais sur le plan de la construction : vous savez, l'alternance entre l'histoire du couple et la crue du Mississipi. J'aimais beaucoup ce sentiment de suspension, assez irritant à la lecture et extraordinaire après. C'était l'époque où l'on commençait à parler en France de « distanciation », de Brecht, etc. Je n'avais pas encore lu de théories à ce sujet, mais je trouvais passionnante la tentative de jouer sur la non-identification du spectateur au personnage d'un film.

**CAHIERS** C'est une constante de vos films...

**VARDA** Pas exactement. Dans *Cléo*, cette exhortation au recul n'intervient pas de façon aussi volontaire et arbitraire. On pouvait, si on le voulait, s'identifier à Cléo, on pouvait simplement se dire : c'est l'histoire d'une jeune femme blonde qui meurt et être ému à cause de cela. Mais il y a évidemment volonté de recul dans le découpage du film en tronçons d'heures, par exemple. Dans ce temps « objectif », minuté, il y a la volonté de rappeler au spectateur : encore quarante minutes, encore vingt minutes, etc.

**CAHIERS** Pour en revenir à *La Pointe courte*, y avait-il dans ce film une certaine marge d'improvisation ?

**VARDA** *La Pointe courte* a été dessinée, plan par plan, avant le tournage, ce qui était rendu possible par le fait que je connaissais très bien l'endroit, y ayant vécu des semaines et des semaines à parler avec les gens, à me promener, à observer des personnages existants. Ce n'est pas vraiment un documentaire, mais les rapports sont vrais : les parents avaient vraiment une fille et ne voulaient pas qu'elle se marie. Ce genre d'histoires m'étaient racontées par les femmes du village, tandis qu'elles épluchaient leurs carottes ou faisaient leur lessive. Et, comme dans le film, les pêcheurs voulaient se grouper, former une sorte de syndicat pour lutter contre l'interdiction injuste qu'on leur imposait. Ce problème-là m'était exposé par les hommes réparant leurs filets dans les cabanes. Cette partie-là du film a donc été conçue de façon documentaire. Quant aux dialogues du couple, je les ai écrits avec une volonté de complication dans le style et de simplification dans les personnages. Il s'agit un peu d'un couple abstrait : on ne sait trop qui ils sont, ce qu'ils font, où ils vont aller ensuite. Ce n'était pas ce qui m'intéressait.

**CAHIERS** Matériellement, comment le film s'est-il monté ?

**VARDA** Un jour Anne Sarraute m'a présenté deux sympathiques jeunes gens qui travaillaient dans le cinéma et qui avaient déjà réalisé un court métrage : Carlos Vilardebo et sa femme, Jane. Je leur ai dit mon désir de faire un film, je leur en ai raconté le sujet. Je n'avais jamais vu une caméra et Carlos m'a dit : « Il faudrait au moins que vous soyez épaulée par quelqu'un qui s'y connaisse un peu et qui puisse prendre en mains les questions matérielles ». Il s'est proposé bénévolement pour faire ce travail, avec sa femme comme script. Ensuite, il a formé une équipe, en cherchant dans les studios des gens qui avaient du temps libre et qui étaient tentés par l'aventure. Ainsi s'est constituée une petite coopérative, où chacun avait des parts, formée d'un apport d'argent, venant des commanditaires, et d'un apport travail, celui de l'équipe. On a dépensé sept millions d'anciens francs, ce qui est vraiment très peu, mais dix ans après, cette somme n'est pas encore complètement remboursée.

**CAHIERS** L'accueil du public, au Studio Parnasse, fut très favorable...

**VARDA** Exceptionnellement. Mais le film n'est quand même sorti qu'en 56, bien qu'il ait été tourné en 54. Resnais, qui avait monté le film, lui aussi en coopérative, m'a dit à ce moment-là : « Il faut absolument le montrer aux deux personnes qui, à Paris, « sentent » le cinéma mieux que personne, André Bazin et Pierre Braunberger ». On a donc organisé une projection pour eux. Braunberger a trouvé ça intéressant, parce qu'il a le nez qui frétille dès qu'il y a quelque chose de neuf : il était content. Bazin m'a dit qu'il fallait absolument montrer le film à Cannes et j'ai suivi ses conseils. Je suis partie à Cannes, j'ai laissé les bobines à la consigne de la gare, j'ai été retrouver Bazin, au « Palais » et il m'a établi une liste de gens à inviter. Alors là, vraiment, j'étais chez les Zoulous : aucun de ces noms n'éveillait en moi le moindre écho. J'ai néanmoins été déposer mes invitations aux différents hôtels et j'ai loué la salle habituelle, rue d'Antibes. Le jour dit, il y avait plein de monde. Ensuite, j'ai eu d'excellents articles, notamment ceux de Bazin et de Doniol, qui disaient réellement des choses intéressantes et parlaient même de cinéma nouveau, etc. A Paris, Chéray a offert au film une émouvante carrière de cinq semaines, on a totalisé dans les douze mille entrées... J'ai un dossier de presse extraordinaire. Il y a bien des gens qui ont craché à sa sortie sur *La Pointe courte*, mais les trois-quarts des critiques étaient assez secoués, frappés par les partis pris évidents du film, qui sont ce qu'ils sont, mais on pouvait difficilement dire que c'était n'importe quoi fait n'importe comment. C'est un film « à lire », dont on doit avoir une impression plus forte après sa vision que pendant.

**CAHIERS** Y a-t-il dans *La Pointe courte* d'autres influences que celle de Faulkner ?

**VARDA** Il y avait des références à la peinture, particulièrement à Piero della Francesca et cela est sensible par exemple dans le choix même de Silvia Monfort, ce visage rond avec un long cou, ce décolleté net. J'étais aussi préoccupée, à l'époque, par « l'imagination des matières », des choses comme ça. J'avais suivi les cours de Bachelard à la Sorbonne et j'étais en plein là-dedans. En revoyant le film aujourd'hui, je suis surtout surprise par son côté « culotté »...

**CAHIERS** On a beaucoup parlé, pour vous le reprocher ou pour vous en louer, du côté littéraire de l'œuvre.

**VARDA** Le parti pris est évidemment discutable, mais c'est ce qui m'intéressait. Pourtant, dans le dialogue du couple, je n'ai pas cherché à faire quelque chose de volontairement littéraire mais plutôt de systématique. (Ils analysaient leur amour planifié, l'amour physique, la connaissance.) Ce que je regrette parfois, par contre, c'est, au moment du doublage, de ne pas avoir évité le pléonasme que représente une diction théâtrale sur un texte déjà passablement théâtral. Cela provenait en partie des acteurs : je n'ai pas su freiner la théâtralité naturelle de Noiret et Monfort, parce que la direction d'acteurs, la première fois, c'est terrible. Je pense maintenant que j'aurais dû faire dire le texte de façon plus souple, le parti pris n'aurait rien perdu et le résultat aurait été plus plaisant.

**CAHIERS** Cette théâtralité allait pourtant dans le sens du film.

**VARDA** Oui, mais il y a tout de même là une sorte de défaut de jeunesse. Distanciation ne signifie pas obligatoirement agressivité. Les véritables œuvres distanciées, celles de Brecht, ne sont pas pour autant raides et agressives. En d'autres termes, la distanciation, ce n'est pas de flanquer des coups sur la tête des gens en leur criant « Réveillez-vous ».

**CAHIERS** Un mouvement comme celui où la caméra vole en rase-motte sur les galets, passe à l'intérieur d'une nasse et ressort de l'autre côté, était-il écrit ou non ?

**VARDA** C'est drôle qu'on m'accroche toujours là-dessus, car c'est le seul plan dont l'idée ne soit pas de moi. Le seul. Ça m'a d'ailleurs été une leçon profitable : il faut vraiment faire *son* film et ne pas écouter les autres. Bon, passons. Le reste, je vous l'ai dit, était très prémédité.

**CAHIERS** Il y a, entre *La Pointe courte* et *Voyage en Italie*, plusieurs points de concordance...

**VARDA** Je n'avais évidemment pas vu *Voyage en Italie*. Mais effectivement, c'est assez troublant, bien que mon film soit fait totalement d'un autre point de vue, sans le côté chrétien de Rossellini. Au contraire même, je me souviens d'une formule que j'employais souvent, je disais : le mariage est un sacrement laïque. Et c'est drôle, parce que c'est une formule que je reprends maintenant pour *Le Bonheur* en disant « le bonheur, c'est la grâce laïque ». On peut trouver, pour tout sujet, un traitement chrétien et un non-chrétien. Encore à propos de rapprochement, je me souviens qu'au montage, Resnais disait souvent : « Tiens, çà, ça me fait penser à *La Terre tremble* », ou bien « Il y a un plan qui rappelle *Chronique d'un amour* ». Et à la soixante-dixième fois, ça m'énervait un peu. Ce n'est pas qu'il ait pensé que le film ressemblait à tout, mais, quand on monte, on a le temps de voir les images et les références vous viennent tout naturellement. J'ai finalement pensé qu'il faudrait peut-être que j'aille voir de quoi il parlait et j'ai commencé à aller au cinéma, à la Cinémathèque, à voir les films qui sortaient, à acheter des revues. Et j'ai vraiment découvert le cinéma à partir de vingt-six ans... en montant mon film. J'avais un sacré retard, que je n'ai pas encore rattrapé, du reste. Et je me suis rendu compte que j'avais envie d'être cinéaste.

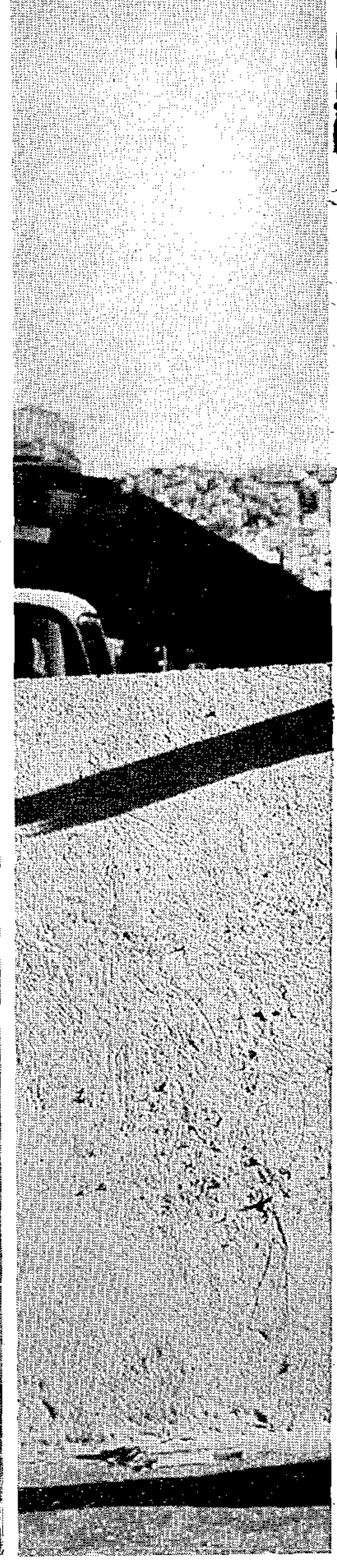
**CAHIERS** Vous êtes alors « entrée dans le Système » ?

**VARDA** Exactement. Je trouvais dommage de ne plus faire de films, cette situation s'éter-

1

2







3

1. Opéra Mouffe. 2. Du côté de la Côte. 3. Salut les Cubains !

nisait et je m'impatientais. Alors Braunberger m'a convoquée et m'a dit : « Je vais vous faire faire du cinéma. » — « Formidable. » — « J'ai une commande du Tourisme, sur les châteaux de la Loire. » J'ai cru que j'allais lui voler dans les plumes. Je me disais « tout de même, faut-il qu'il me méprise, après *La Pointe courte*, les châteaux de la Loire... que je hais... cet art décadent... Après l'Art roman plus rien n'existe... etc. » Puis j'ai demandé conseil autour de moi, on m'a dit qu'il valait mieux entrer dans le circuit par une voie normale, parce que *La Pointe courte*, c'était peut-être bien joli, mais aucun producteur ne me donnerait un sou pour faire un film après ça. Avec le court métrage au contraire, on se fait la main, on entre dans le milieu, on connaît des gens... Finalement, je suis partie visiter ces fameux châteaux, la peine au cœur. Ces ruines infectes, c'est dégoûtant, pensais-je. Il faisait un temps de chien. Je me disais, haineusement, que je m'en tirerais en ne montrant que des jardiniers. Je donne un projet à Braunberger : il est d'accord. Je suis partie pour tourner au mois d'octobre. Je me disais : « Je vais avoir une arrière saison pourrie par excellence ». Je suis tombée dans une arrière saison sublime, toute dorée, noyée de soleil... J'ai été prise par les douceurs du bord de Loire. Et si le film est empli de la mélancolie des époques mortes, il n'y a pas de haine spéciale envers les châteaux. Il est même très didactique, sur le plan architectural. On dit toujours : « c'est charmant... », il dure 22 minutes, on voit 7 minutes de châteaux et 15 minutes d'amuseries, de citrouilles, de chapeaux et d'autres choses. Mais si vous écoutez ce qu'on dit durant les 7 minutes de châteaux, on vous explique très bien comment l'architecture a évolué du donjon de Loches à Chambord. Ce n'est pas faux, ni fumiste, sur le plan de la commande. C'est digne d'une élève du Louvre.

**CAHIERS** Comment, justement, le film a-t-il été reçu par les commanditaires ?

**VARDA** Très bien. Ils étaient fous de joie, ils m'ont dit « encore ». « La Côte d'Azur, si vous voulez ». Je me suis dit : ce n'est pas possible, ensuite ce sera le Limousin, le Périgord, etc. Mais j'anticipe un peu. Après *O saisons, ô châteaux*, j'ai fait l'*Opéra Mouffe*. J'étais tellement dépitée d'avoir fait un film de commande que je me suis consolée, en tournant en 16 mm quelque chose à moi. Les premiers jours, Sacha Vierny m'a dépannée, ensuite je me suis débrouillée toute seule. J'allais tous les jours au marché rue Mouffetard, munie d'une chaise pliante, en fer, pour monter dessus et voir. Je plaçais ma chaise au milieu de la rue qui est, comme vous le savez, une rue en pente, mon pied et ma caméra légèrement au dessus, et je filmais. Personne ne me remarquait, car j'étais là tout le temps et qu'au bout de deux jours, au même titre que la marchande de citrons et que la marchande de pain, je faisais partie du décor. J'ai filmé tout ce que j'ai voulu, pendant un mois. Je procédais par têtes de chapitres : de la grossesse, des envies, de l'alcoolisme, etc. Suivant ce que je filmais, je savais dans quelle catégorie ça entrait, où ça s'accrochait. C'était comme de grandes lignes mélodiques. Certains matins, j'étais en veine de l'ivrognerie, d'autres, de la tendresse. Je n'avais qu'à choisir les choses justes par rapport au sentiment que j'éprouvais. Evidemment, avec cette méthode, j'ai eu ensuite un gros travail de tri.

L'*Opéra Mouffe*, c'est celui de mes films que je préfère, c'est le plus libre. Il est à cette limite qui m'intéresse entre la pudeur et l'im-

pudeur. J'étais peut-être en l'état de grâce des femmes enceintes, en plein « *fouillis des dames* ». Ça me plaisait de traiter, en plein marché Mouffetard, de cette confusion entre ventre plein d'enfant et ventre plein de nourriture. Et puis les contradictions. Une femme enceinte regarde déferler des gens, surtout les vieux, dans une rue en pente, et elle pense : « Ils ont tous été des nouveaux-nés, on les a talqués, on leur a embrassé les fesses ». C'est le type même de pensée qui pousse le regard aux limites de la cruauté et de la tendresse. J'avais l'impression de comprendre le lyrisme, en partant de sensations minimes. Delerue a bien senti cela, sa musique est belle, elle blesse un peu et elle est souriante. Pour ma seconde commande, *Du côté de la Côte*, je voulais faire un essai sur le tourisme. Pourquoi les gens vont-ils sur la Côte d'Azur plutôt qu'ailleurs ? Ce n'est pas gratuit.

**CAHIERS** Aviez-vous des idées précises sur l'utilisation de la couleur ?

**VARDA** Il y a dans les deux films de commande une force de la couleur utilisée, mais pas vraiment des idées sur la couleur. Dans *O saisons...* il y a le mélange de la pierre qui est morte et de l'or qui est vivant, c'est tout. Dans *Du côté de la Côte* la couleur est baroque. Mais on ne peut pas dire que ce soient des films sur la couleur.

**CAHIERS** Le film de commande ne vous permet-il pas d'exercer une certaine ironie...

**VARDA** Je ne fais pas de cinéma ironique. J'aime bien rire, (je voulais d'abord appeler le film *Eden-toc*) mais l'ironie implique qu'on se moque des autres. Quand on accepte une commande, il vaut mieux essayer de ne pas s'y ennuyer, mais il s'agit plutôt de second degré que d'ironie. En voyant *Du côté de la Côte*, les gens se marrent, mais ce n'est pas tellement drôle. Le film se rattache à un genre d'observation, d'explication par l'indulgence, ce qu'indique bien le commentaire. L'idée était que les gens recherchent un certain Eden, auquel ils ont droit, parce qu'ils sont fatigués. Et ce n'est tout de même pas leur faute si l'Eden qu'on leur propose sur la Côte est en toc. Mais en tout cas, cet Eden-toc renvoie à une plus grande idée de l'Eden, à l'idée de repos qui est une belle idée, une idée basique. Il faut être indulgent et regarder les gens comme on regarde le film. On rit d'abord et on comprend ensuite.

**CAHIERS** Pouvez-vous nous parler d'un de vos projets chers, *La Mélangite ?*

**VARDA** C'est, grosso modo, l'éducation sentimentale d'un jeune homme. Ça se passe environ sur dix ans, et le personnage change. Quand il devient amoureux, par exemple, il change, physiquement, et chaque fois qu'il change, un autre acteur interprète le rôle. C'est donc l'histoire d'un personnage joué par cinq acteurs, additionnés. Au début, il est seul, puis il est deux, enfin il est multiple. C'est une manière de résoudre le problème du monologue au cinéma : on voit cinq « vitelloni » qui déambulent sur les quais de Sète, ou qui discutent aux terrasses des cafés. Le personnage monologue avec les réponses des multiples qu'il a en lui. Il est cinq. Les choses se compliquent lors de ses rapports avec les femmes, comme vous le pensez.

**CAHIERS** Il y a addition, et non remplacement...

**VARDA** Justement, ce qui est drôle, c'est cette coexistence. Je n'ai pas envie de changer d'acteur et d'envoyer tout simplement les autres se coucher. Ils ont des noms. Le premier est Valentin-premier, le second est Valentin-fou-furieux-d'amour. Mais on n'est pas toute sa vie en crise : c'est une possibilité d'être fou furieux d'amour. Le troisième est le Comédien, et le dernier, qui s'appelle Valentin-dernier (puisqu'ils s'appellent tous Valentin), est le résidu et aussi la *somme* des autres. Les autres co-existent en lui, par principe.

**CAHIERS** N'était-ce pas une préfiguration de l'idée d'addition que l'on retrouve dans *Le Bonheur ?*

**VARDA** Non, le personnage du *Bonheur*, François, est un personnage typiquement *un*. Pour moi, les gens sont un ou plusieurs, ils sont beaucoup ou peu, suivant leur capacité de complexité. Et François, il n'est vraiment pas beaucoup, ce qui n'est pas péjoratif de ma part. Ce n'est pas un autre lui-même qui s'éprend de la seconde femme, pas du tout. C'est dans la mesure où le personnage de *La Mélangite* est capable d'être plusieurs que les choses se compliquent, dans ses rapports avec les femmes. Il y a en lui la possibilité de rencontrer telle femme, mais un second en lui est incapable d'accepter cette femme, et un troisième, agressivement, la rejette. C'est ça, la mélangite. Le personnage est lui-même le théâtre de sa propre mélangite. A un moment donné, il y a un procès : les cinq Valentin mettent tout en question et tout en accusation, et il faut trouver une solution.

**CAHIERS** Ce procès se situe sur un plan purement objectif ?

**VARDA** Ce serait un film d'aventures intérieures, illustrées littéralement, et, dans la forme, parfaitement réaliste, tout le contraire d'un film « intérieur ». Un film très animé, plein de poursuites, plutôt drôle... J'ai tourné le prologue du film, où l'on voit les rapports du personnage avec son père, dans le cadre des Salins, à Sète. Il y a une autre ville dans le film, Venise, qui est en beau et en maléfique ce que Sète est en gentil et en moche. Le personnage mélange aussi les villes, les canaux, les ports. En changeant de quai, d'une rive à l'autre, il change de ville... J'aime beaucoup ce scénario. Trouvez-moi un producteur, je vous en dirai davantage.

Faute de tourner *La Mélangite*, j'ai donc fait *Cléo*... Il faut dire comment. Quand Godard a fini *A bout de souffle*, Beauregard lui a dit : « Vous n'auriez pas des petits copains dans votre genre ? », et Jean-Luc lui a envoyé Jacques, et quand Jacques a fini *Lola*, Beauregard lui a demandé : « Vous n'auriez pas des petits copains dans votre genre ? », et Jacques a envoyé une petite copine, et j'ai apporté *La Mélangite* à Beauregard. « On ne peut pas tourner ça », m'a-t-il répondu, « mais vos petits amis me disent que vous êtes à peu près douée, alors, si vous êtes capable de faire un film pour moins de cinquante millions, vous avez carte blanche. » Ce budget m'imposait de tourner à Paris, avec peu de personnages. Comme je n'aime pas Paris, j'ai tourné un sujet pas très gai. Ça s'est fait comme convenu, sans problèmes particuliers, je pensais pouvoir faire *La Mélangite* après...

**CAHIERS** Il s'agit pour vous d'un film de transition ?

**VARDA** C'est comme *Le Bonheur*, il s'agit de films tournés en attendant un autre film... J'ai l'impression que je vais faire une carrière en attendant Godot. Ce sont des films que j'ai faits, pas exactement avec un sentiment de frustration, mais tout de même un peu entre deux chaises. J'ai tourné *Cléo* pour prouver à Beauregard que je pouvais faire un film de moins de cinquante millions, et j'ai pris beaucoup de goût à le faire. J'allais au Parc Montsouris à dix heures du matin, à huit heures du matin, à cinq heures du matin... jusqu'à ce que la lumière, sur la pelouse, forme une sorte de blancheur déliquescente qui m'intéressait. C'est ce genre de choses, comme le rapport de la lumière avec le sentiment de l'endroit, sur lesquelles je travaille beaucoup.

**CAHIERS** *Salut les Cubains* n'est ni un film de commande, ni un film de transition, mais un film de plaisir ?

**VARDA** C'est cela, c'est un hommage à Cuba. J'avais été invitée là-bas par l'I.C.A.I.C., l'institut du cinéma cubain. J'avais emmené un Leica, de la pellicule et un pied car j'avais ce projet derrière la tête. J'ai vraiment trouvé les Cubains extraordinaires et les formes de leur socialisme, surprenantes et joyeuses. Ce sont les seuls socialistes latins. Quand je suis à Moscou, je me sens d'une autre race que les soviétiques, il me faut d'abord comprendre. A Cuba, les choses m'ont été plus faciles, je pouvais me sentir Cubaine et ensuite comprendre. Et puis, j'ai beaucoup ri. Le folklore de leur révolution, le rythme de la vie, la chaleur...

J'ai ramené 4 000 photos, j'ai mis six mois à en monter 1 500, mais j'ai été récompensée : à Cuba, ils disent que c'est un film cubain, que ça a la « savor ». Et pour eux, quand on retrouve la « savor », on est Cubain. Ils font des programmes avec mes films, et ils appellent cela « Salut Agnès »...

**CAHIERS** La réaction des spectateurs au sortir du *Bonheur*, positive ou négative, est d'abord très passionnelle...

**VARDA** Les gens ont des réactions physiques très violentes et très contradictoires. Il y a des hommes qui en sortent heureux comme tout, détendus, apaisés... D'autres ratatinés, les jambes coupées... Il y a des femmes qui sortent en pleurant, ou bien avec une impression atroce. Moi, je commence à voir mes films quand ils sont bien finis. C'est maintenant que je commence à me poser des questions sur *Le Bonheur*. Il est certain que je ne l'ai pas fait en pensant aux réactions des gens, et tout ce qu'on m'en dit me sidère un peu. Je suis partie d'impressions minimes, très minces, presque rien : des photos de famille. Dans le détail, on voit des gens, un groupe de personnes, ils sont tous autour d'une table, sous un arbre, ils tiennent leurs verres levés et sourient en regardant l'objectif. En voyant la photo, vous vous dites : c'est le bonheur. Juste une impression. En regardant mieux, vous êtes saisi d'un trouble : tous ces gens, ce n'est pas possible, il y a quinze personnes sur la photo, des vieux, des femmes, des enfants, ce n'est pas possible qu'ils aient tous été heureux en même temps... Ou alors, qu'est-ce que le bonheur, puisqu'ils ont l'air si heureux ? L'apparence du bonheur, c'est aussi le bonheur. Et ces impressions, liées à celle, voisine, que me procure le cinéma d'amateur, vous savez, un gros visage flou qui entre dans le champ, un gosse qui vient devant la caméra, s'arrête et fixe l'appareil... sont la source de mon film.

Le bonheur, c'est aussi un jeu de miroirs : je suis heureux, je dis que je suis heureux, je veux que l'autre soit content parce que je dis que je suis heureux, et l'autre est content parce que je dis que je suis heureux... Car même si c'est une notion qu'on peut concevoir comme solitaire, elle est toujours beaucoup plus forte si elle est partagée. Comme dans les pique-niques, cette espèce de joie collective, quand les familles s'entendent bien, qu'il y a des enfants qui baguenaudent dans l'herbe, et qu'on se met sous les arbres pour faire la sieste... Tout cela est de plus lié à un sentiment très fort de la nature. Le film, c'est cet ensemble de sensations, par rapport auxquelles l'anecdote est secondaire.

**CAHIERS** Justement, ce qui frappe, c'est le double refus, de la psychologie et de la morale.

**VARDA** La psychologie, ça ne m'intéresse

pas, ce n'est pas le sujet du film, même si on peut justifier le comportement des personnages. Quant à la morale, je vois bien que c'est l'absence du sentiment de culpabilité qui gêne. Pourtant, rien n'indique précisément que la femme se soit suicidée, bien qu'aucun spectateur n'ait de doutes à ce sujet.

**CAHIERS** En effet.

**VARDA** Pourquoi n'ont-ils pas de doute, ni moi ? Nous sommes conditionnés par toute une tradition classique et chrétienne du sentiment de culpabilité. Moi, je pense qu'elle s'est suicidée, mais j'ai un doute quand même.

**CAHIERS** Le personnage masculin possède la « grâce laïque » dont vous parliez tout à l'heure.

**VARDA** Ce que je cherche à comprendre dans ce film, c'est : qu'est-ce que la notion même de bonheur ? Qu'est-ce qui est allergique au bonheur ? Jusqu'à quel point peut-on faire entrer des événements malheureux dans une existence et que le bonheur persiste ? Je ne me suis pas dit : « Si je faisais mourir la femme, serait-il encore heureux ? » Mais profondément je me dis : qu'est-ce que ce sens du bonheur, ce besoin du bonheur, cette aptitude au bonheur ? Qu'est-ce que cette chose innommable et un peu monstrueuse ? Cette « chose », comme dans les romans de science-fiction, elle est là et vous n'avez plus qu'à vous barrer... Et cette « chose » dorée du bonheur, d'où ça vient, quelle forme ça a, pourquoi c'est là, pourquoi ça s'en va, pourquoi ceux qui courent après ne l'attrapent pas, pourquoi d'autres l'attrapent, pourquoi ceux qui ont tout pour ne l'ont pas, pourquoi ceux qui n'ont rien pour, l'ont, pourquoi ce n'est pas lié au mérite ? Ce sens du bien-être et du bonheur, qu'il soit physique ou spirituel ou moral, ou tout ce que vous voudrez : il y a des gens qui se sentent heureux.

**CAHIERS** Notre première réaction, au sortir du film, fut de dire que le film se passait sur une autre planète.

**VARDA** Parce que les personnages sont tellement simples qu'ils sont raides. Ce sont des robots de force vitale, peut-être. Ils ne rentrent pas dans les catégories, sous-catégories, divisions et autres petit *a* de la société. A part le sens de la famille qui est si fort chez François qu'il envisage mal un bonheur sans foyer — et le sens de la fraternité qui est vif chez lui. Ce sont ses seuls sens sociaux. Le reste ce sont ses cinq sens.

**CAHIERS** Il est curieux que François ne manifeste aucune préoccupation d'ordre syndical, social ou politique.

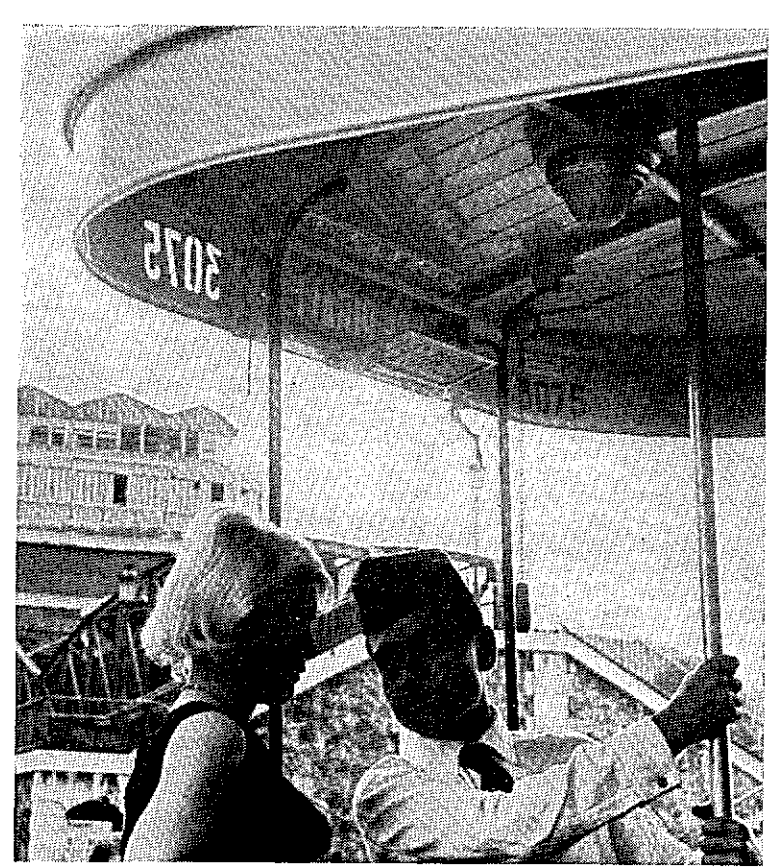
**VARDA** C'est un artisan. S'il était ouvrier chez Renault, qu'il ait une aptitude ou non pour le syndicalisme, il y serait mêlé, et j'aurais été obligée d'aborder le problème autrement. J'ai choisi à dessein la seule classe de la société où les gens ne sont ni vraiment patrons ni vraiment ouvriers.

**CAHIERS** Il pourrait avoir tout de même des préoccupations d'accroissement de ses biens matériels ?

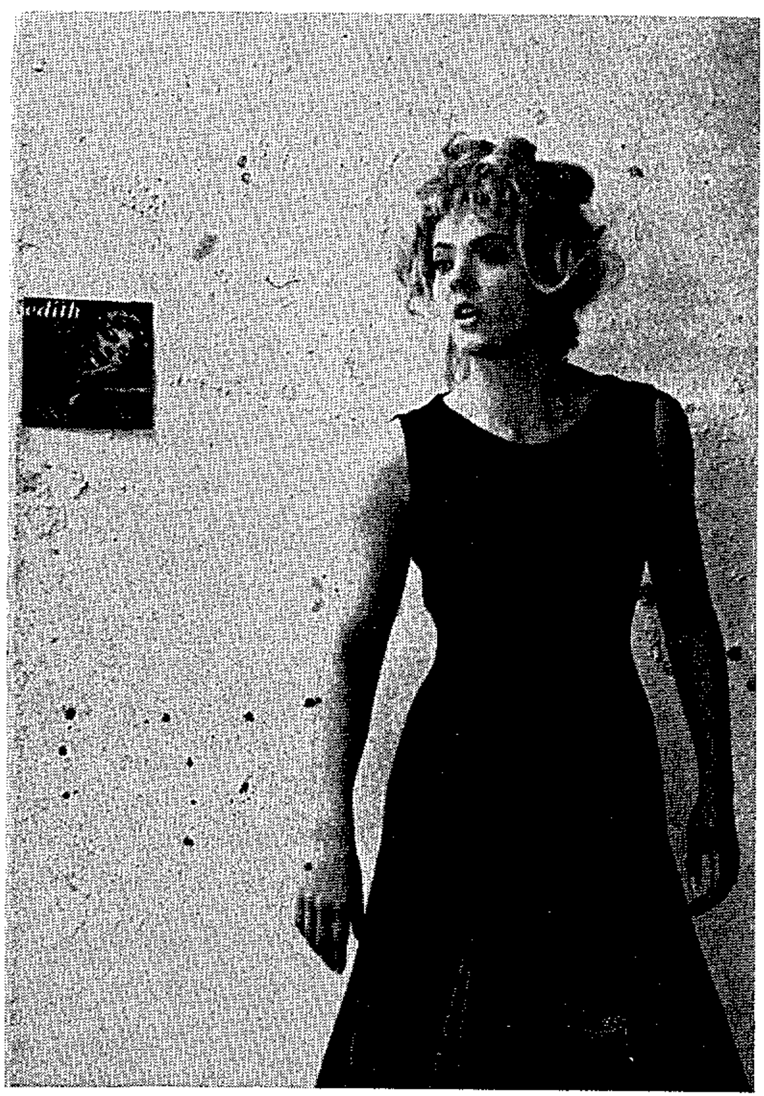
**VARDA** Pourquoi en aurait-il, puisqu'il est heureux ? Sur ce plan-là, tout indique qu'il ne passe pas son temps à soupirer « Ah ! si j'avais la TV »... Il n'a pas besoin de posséder une voiture : on lui en prête une. François est un faux simple, c'est un sage. Il y a des gens comme cela. Je connais des gens qui ne sont pas revendicatifs, des gens pour qui l'accroissement de la situation n'est pas tout.

**CAHIERS** L'idée de totalisation des biens est remplacée dans le film par celle de l'addition du bonheur.

**VARDA** Oui, au lieu que l'argent aille à l'ar-




Cléo de cinq à sept : Corinne Marchand et Antoine Bourseiller



gent, ici c'est le bonheur qui va au bonheur. Oui et non, car il ne cherche pas à être plus riche en bonheur, il reçoit un cadeau. Et le personnage en arrive au stade où il ne connaît plus de limites. Où est-elle, cette limite, qu'est-ce qui pourrait la lui indiquer ? Reprenons l'image qui m'a déjà cinquante fois été jetée à la tête, celle du champ de pommiers. François dit : « C'est un champ carré, bien net ». Il a tout de même la notion d'une « forme », il a un sens en lui qui dessine abstraitement dans l'espace. Seulement, la notion de pommier, c'est la notion végétale de sève, de quelque chose qui pousse *en plus*, une verrue sur l'écorce, une excroissance... Qu'est-ce qui se passe là ? Car il est tout de même montré comme un type qui n'est pas coureur, et qui n'a pas besoin de courir. On établit bien que ses rapports avec sa femme sont parfaitement *complets. Il était important* d'indiquer que cette catégorie « femme » et cette catégorie « maîtresse » n'est pas le sujet du film. Elles sont dans la même catégorie toutes les deux.

**CAHIERS** Il y a une impression de peur, qui est communiquée par l'accélération du film à partir de l'accident, et qui provient également de la substitution de la seconde femme à la première. Elles se ressemblent...

**VARDA** Elles se ressemblent de plus en plus. Ça j'y ai pensé. Ce qui me trouble dans le bonheur c'est que... Si vous prenez les gens dans la rue et que vous les interrogiez, s'ils sont heureux, en général, c'est à cause de quelqu'un d'autre, de quelqu'un d'unique. *On* a l'impression que chaque personne est unique, on l'aime parce qu'elle est unique, et ce qu'il y a de beau dans l'amour, c'est qu'en définitive, cet être unique pourrait être n'importe qui. Plus la personne est unique aux yeux de l'autre et plus elle représente toutes les femmes, ou tous les hommes, toutes et tous pourraient être l'autre.

**CAHIERS** On en arrive à l'idée d'interchangeabilité.

**VARDA** Ah ! non, ce n'est pas là une idée qu'on peut définir comme un postulat pratique. Mais c'est un élément tragique à l'intérieur du bonheur. Il s'agit à la fois d'une idée cruelle et d'une idée satisfaisante pour l'esprit. Comme les cruautés des saisons : le cycle des saisons est à la fois satisfaisant et parfaitement cruel.

**CAHIERS** Il est possible que la substitution d'un personnage féminin à l'autre implique inconsciemment chez le spectateur l'idée du dédoublement du personnage masculin. Cet être qu'on a vu unique, durant tout le film, par opposition aux femmes, on s'aperçoit soudain, dans les dernières minutes, qu'il est double lui aussi, et que c'est l'autre face de lui-même qui s'éloigne de nous, à la fin.

**VARDA** Non, là, je crois que cette remarque ne mène qu'à vous. En tout cas, elle me fait penser à une histoire drôle, liée à cette sorte de raisonnement par inversion. Dans *La Mélangite*, outre mon « personnage quintuple », il y avait deux grands rôles de femmes. J'avais proposé à Monica Vitti de jouer l'Italienne qui rencontre Valentin à Venise. Elle m'a dit : « Le rôle est un peu court. Mais pourquoi ne me feriez-vous pas jouer les deux femmes, puisque le même personnage masculin est joué par cinq hommes ? »

**CAHIERS** Pour parler de façon très simpliste, on peut distinguer dans le film « une face vie » et « une face mort », d'un bout à l'autre, et ce, continûment.

**VARDA** C'est à peu près ce que m'a dit Rivette. Pour lui, l'élément « mort » entre dans l'histoire sous les traits de Marie-France Boyer, avec son regard bleu-clair, sa pâleur. A partir de là, la mort fait son chemin, opère ses substitutions, jusqu'à la fin. Cette interprétation m'a surprise et m'a ravie. C'est comme si l'on m'offrait un kaléidoscope : ça n'a pas été écrit avec cette *idée, mais si elle est dans le film, cela me* plaît bien... Resnais, lui, dit qu'il a senti la mort parce qu'on entendait du Mozart.

**CAHIERS** Ça n'était peut-être pas clair avant de faire le film, mais lorsque vous faites ces plans de draps blancs...

**VARDA** Le blanc est une couleur fascinante, et là, mon propre vocabulaire persiste. De même que les écrivains ont des mots privilégiés, moi, j'ai des mots-images, dans tous mes films ils apparaissent : ainsi, tout ce qui est lié à l'amour se concrétise dans la blancheur, blancheur du sable, des draps, des murs ou du papier. Ou encore blancheur de la neige, de la lumière sur les pelouses, comme *dans Cléo. Il existe une dissolution* dans la blancheur qui est pour moi l'amour et la mort. Ce n'est pas symbolique ni systématique. Ce sont des images qui s'éveillent seules, qui s'imposent à moi. Dans *Cléo*, le blanc est tragique, ce n'est pas l'obscurité qui envahit la vie, c'est la clarté qui dissout l'existence.

**CAHIERS** *Le Bonheur* décrit un processus d'absorption.

**VARDA** La mort aussi, l'amour aussi. On retrouve ça dans *Cléo*. Chaque fois que le thème profond de la mort était ressenti, chaque fois que Cléo avait des « bouffées de mort », c'étaient des blancs absolus, chez elle. Dans la scène du parc, avec Antoine (scène tournée à six heures du matin), tout à coup les pelouses étaient éclatées de lumière.

**CAHIERS** On peut dire que dans *Le Bonheur*, votre répertoire de signes est très organisé.

**VARDA** Mais il n'y a rien de symbolique... Vous me parliez du violet, c'est simple, le violet, c'est l'ombre de l'orange. C'est là une sensation qui ramène à l'idée de peinture. Les impressionnistes ont découvert que les ombres étaient complémentaires, qu'un citron avait une ombre bleue, et une orange une ombre mauve, ce qui n'est pas tout à fait vrai dans la réalité, mais ce qui est tout de même une idée juste, une *sensation juste*. Dans *Le Bonheur*, l'or (l'or-couleur, pas l'or-symbole) appelle le violet parce qu'il n'y a pas de couleur sans ombre. C'est aussi parce que le violet est une couleur que j'adore, une couleur que je porte, qui me parle à l'œil... C'est comme si vous demandiez à un peintre de justifier toutes ses touches de couleur. Il n'a pas obligatoirement réfléchi au fait que telle couleur est complémentaire, telle autre additionnelle... Pour moi, j'agis souvent davantage au niveau de la sensation qu'au niveau de la réflexion, car j'ai des sensations colorées très fortes.

**CAHIERS** Pour le spectateur, ça s'organise tout naturellement en *système de signes* : ainsi le violet est, dès le début, lié au personnage d'Emilie et, après la mort de la femme, cette couleur éclate : Marie-France Boyer, dans sa chambre, porte un vêtement d'intérieur violet, les fleurs sont mauves, et jusqu'à la tranche du livre de poche...

**VARDA** Ce plan dont vous parlez pose un problème extraordinaire. Il s'est posé pendant le montage du film : J'avais tourné une première version de ce plan où la jeune fille, dans sa robe de chambre mauve, tricotait un vêtement rose. Il y avait des livres sur la table, des tas de livres de poche, et du coup, on a mis plutôt des taches roses. Quand j'ai projeté *la scène, dans les conditions habituelles* du doublage, en auditorium, il y a eu chorus parmi les techniciens : « Tiens, elle est enceinte ». J'ai fini par com[pre]ndre que, du moment qu'elle portait une robe de chambre et tricotait quelque chose de rose, ce quelque chose était obligatoirement une layette... J'ai refait l'expérience avec d'autres *personnes, qui eurent les mêmes réactions* que les techniciens. Or, si elle était enceinte, cela changeait trop le sens de l'histoire, j'ai dû retourner la scène. Emilie lit une revue dont toute la page est dorée, ce qui confirme ce que je vous disais sur les rapports violet-or. Vous voulez amener votre propre vocabulaire, vous fier à votre sensibilité, et vous vous heurtez à des schémas qui existent préalablement chez les gens. Tout cela m'a tellement gênée que j'en suis arrivée à retirer des choses improvisées. Dans une autre scène, Marie-France Boyer, allongée sur son lit, referme un livre. Voilà encore un plan que j'ai retourné. J'avais pris un livre au *hasard sur l'étagère* : c'était « L'Amour conjugal », de Moravia. J'ai d'abord trouvé ça marrant, puis, au montage, je me suis dit que j'avais vraiment l'air de le faire exprès. J'ai donc retourné le plan avec un livre anodin. C'est terrible, comme l'image est signifiante... Il y a un autre cas typique : c'était dans *Cléo*, à la fin, dans la scène de l'autobus. L'autobus ralentit à hauteur d'une camionnette, devant un fleuriste. Il y avait des fleurs sur le toit de la camionnette, Antoine attrape une marguerite et la donne à Cléo. Juste à côté du fleuriste, il y avait un magasin de pompes funèbres, devant lequel, par hasard, passe une femme enceinte. Comme je les adore, j'envoie Bernard Toutblanc : « Vite, rattrape cette femme, fais-la repasser ». Toutblanc se précipite dans la boutique de fleurs, achète un bouquet et dit à la dame : « Je vous offre ces fleurs, mais, s'il vous plaît, passez une fois encore pour nous... » Truc typique des tournages improvisés. Il n'y a pas un spectateur qui ne m'ait dit : « Vous avez fait exprès de faire ralentir l'autobus devant les pompes funèbres »... Et pourquoi pas « devant un fleuriste où il y a une femme enceinte qui passe avec un bouquet » ? Donc c'est bien ça, il y a les schèmes-images dont il faut tenir compte, et ensuite l'espèce de volonté de choix d'un œil conditionné.

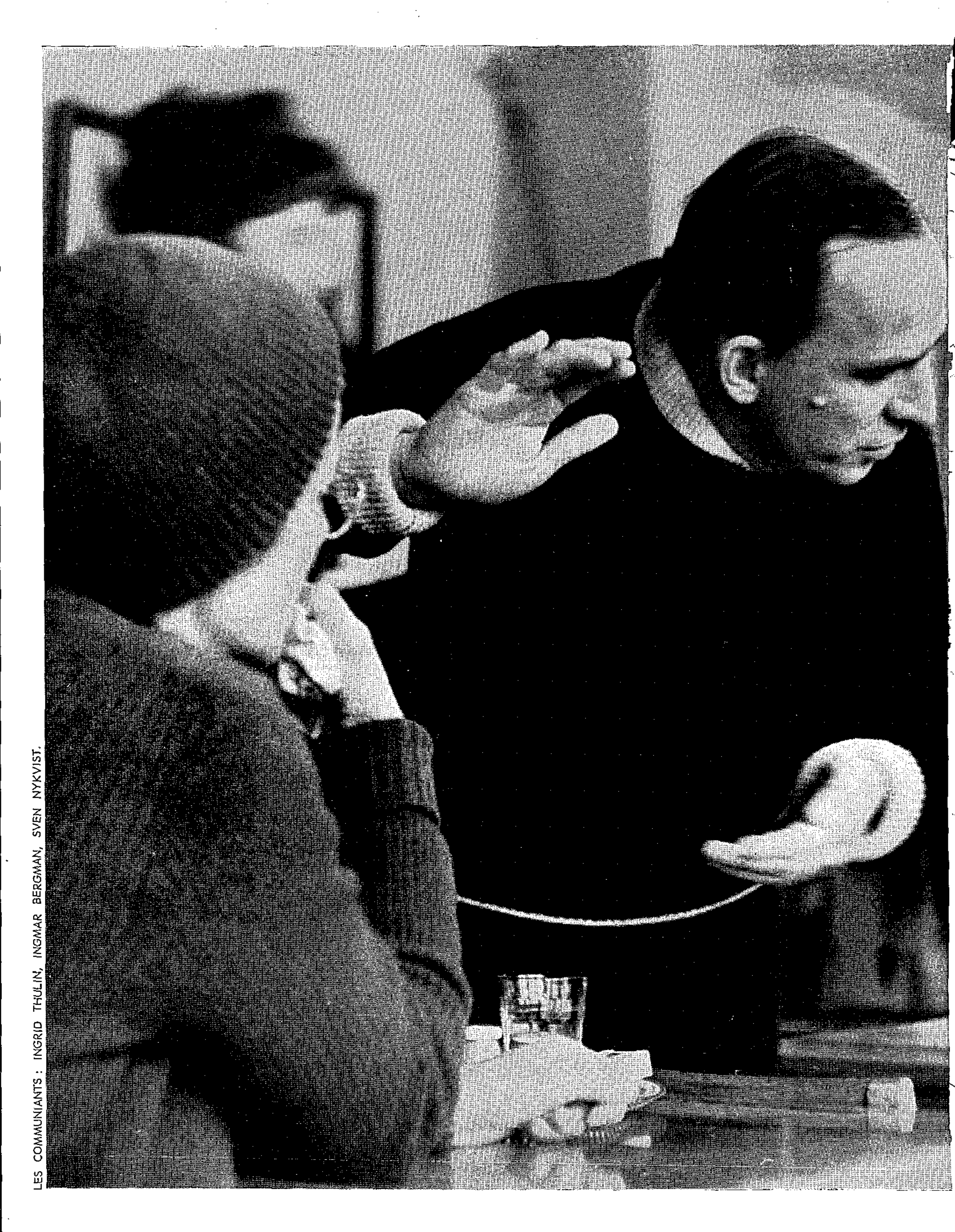
**CAHIERS** Mais le passage de la femme enceinte devant la boutique des pompes funèbres ne risque-t-il pas de fermer le film ?

**VARDA** Mais pas du tout, c'est une femme enceinte qui passe devant une boutique de pompes funèbres, elle est passée là à ce moment précis, zut, et puis c'est tout...

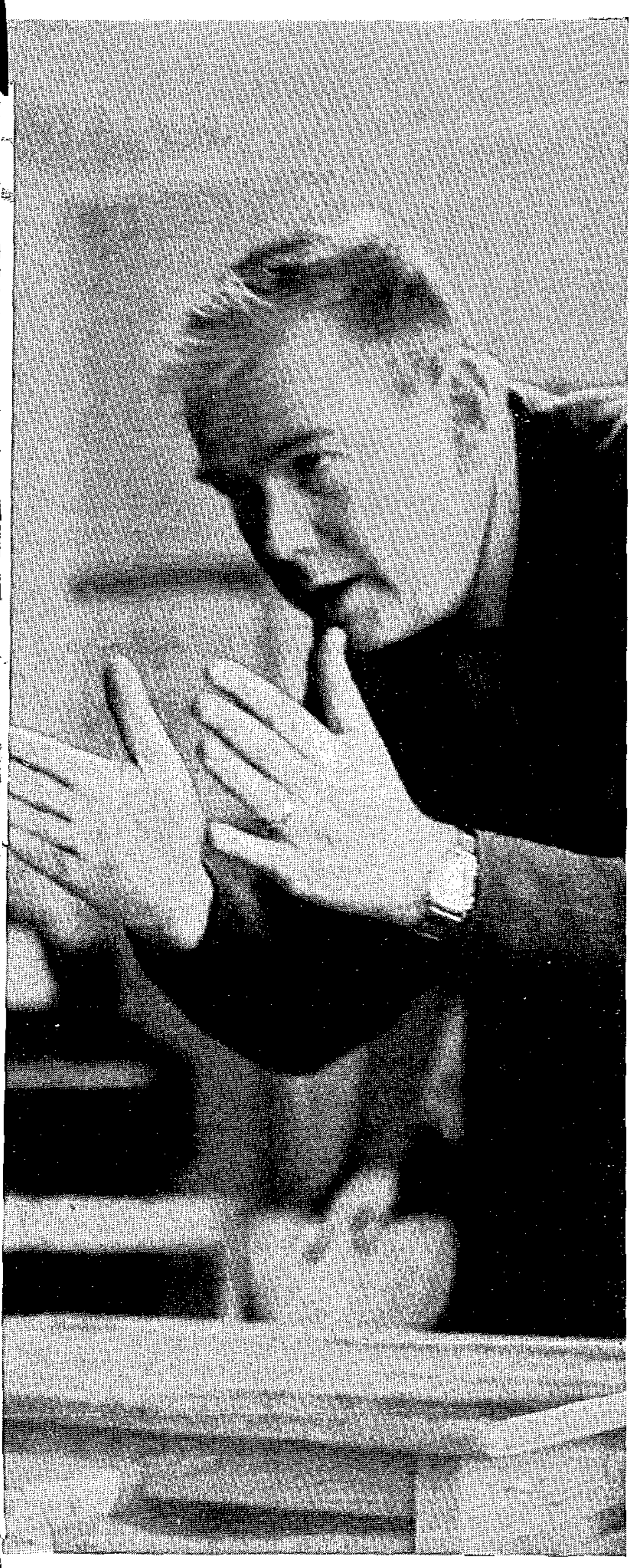
**CAHIERS** *Le Bonheur* a été écrit très vite ?

**VARDA** Oui, c'est une expérience en ce sens que je n'ai jamais travaillé aussi vite. Je l'ai vraiment écrit en trois jours, j'ai soudain eu envie de savoir comment ça se passe quand « on fonce dans le tas » pour écrire, puis pour filmer... Et je me suis rendu *compte que j'étais très à l'aise*, que cette nécessité de travailler sur un scénario écrit « sous l'inspiration » me stimulait beaucoup. Je me suis jetée dans le tournage sans me faire de souci, et j'ai pris beaucoup de plaisir à trouver au dernier moment les « respirations ». Ce que je savais, c'est que j'avais besoin de deux très longs plans, de cinq à six minutes, un avec la femme et un avec la maîtresse. J'avais besoin de deux longues respirations. Cependant, à mes débuts, à l'époque de *La Pointe courte*, j'avais tellement peur que je pensais ne jamais pouvoir me fier à l'inspiration... Mais c'est Queneau qui a raison : c'est en écrivant qu'on devient *écriveron*. Donc c'est en filmant qu'on devient filmeron, c'est en tournant qu'on devient tourneron. — (*Propos recueillis au magnétophone*).

Le Bonheur (Jean-Claude et Claire Drouot).



LES COMMUNIANTS : INGRID THULIN, INGMAR BERGMAN, SVEN NYKVIST.



# *Journal des Communiants*

*par Vilgot Sjöman*

Vilgot Sjöman, auteur de « la Maîtresse », « 491 », « la Robe » et qui va entreprendre son quatrième long métrage, « le Lit tête-bêche », fut, avant d'aborder la mise en scène, un romancier réputé doublé d'un critique théâtral et cinématographique averti. Mais bientôt ce théoricien du cinéma se sentit attiré par la pratique. Il partit faire une longue visite à Hollywood et revint à Stockholm tandis qu'Ingmar Bergman mettait un nouveau film en chantier : « les Communiants ». Vilgot Sjöman consacra alors une année à son apprentissage : il suivit Bergman pas à pas, depuis l'idée première du film jusqu'à la sortie des « Communiants ».

De cette année d'apprentissage, Vilgot Sjöman tint un journal édité, en 1963, par P.A. Norstedt & Söners Förlag (Stockholm) : « L. 136, Dagbok med Ingmar Bergman », L. 136 étant le numéro d'ordre attribué par la production aux « Communiants ».

Ce livre, d'un genre unique, constitue une tentative de vulgarisation du cinéma à travers le portrait d'un metteur en scène. Nous remercions donc M. Sjöman de nous avoir autorisé à en publier quelques extraits.

**MAI 1961**

*Lorsque je lui demande quel sera le sujet de son prochain film, Ingmar Bergman ne me répond pas. Il ne me parle que de ses angoisses :*

Bergman : Imaginez l'état dans lequel je suis : je vais tourner un film en automne et je n'en ai pas encore écrit une ligne. J'ai seulement tout dans ma tête.

*Tout ce qu'il consent à dire, c'est qu'il s'agira de l'aboutissement d'une trilogie dont* La Source *et* A travers le miroir *constituent les deux premières parties.*

*(En fait, il travaille volontiers avec l'idée de faire une trilogie. Mais, à chaque nouveau film, sa trilogie se décale d'une unité : la première partie de la trilogie est éliminée au profit du film à venir. Ainsi, à partir du 12 août 1961,* La Source *sera exclue de la trilogie : c'est* A travers le miroir *qui en constituera la première partie.)*

**MERCREDI 14 JUIN 1961**

*Bergman me communique le thème général de son nouveau film : un sentiment d'envie à l'égard du Christ.*

Bergman : Au début il s'agissait d'un pasteur qui s'enfermait dans son temple et disait à Dieu : « Maintenant, je suis résolu à attendre ici jusqu'à ce que tu te décides à m'apparaître. Tu peux prendre tout ton temps. De toutes façons, je ne partirai pas avant que tu me sois apparu. » Et le pasteur attendait, jour après jour, semaine après semaine. Tel était le point de départ de mon film. Puis, je me suis réveillé un matin, dans l'état où l'on est lorsqu'on émerge d'un rêve, et j'ai senti que l'attente du pasteur n'avait nul besoin de durer aussi longtemps que je l'avais tout d'abord pensé : il pouvait se passer autant de choses en une heure et demie, la durée du film. Je vais donc commencer, sans détours, par la description d'une communion à laquelle ne participent que six communiants : l'un d'entre eux est la femme du pasteur. Après l'office, le pasteur attend dans le temple : il attend un homme qui doit arriver à une heure convenue. Or, l'homme ne vient pas. Le pasteur commence à s'impatienter et à s'énerver, mais l'homme ne viendra pas parce qu'il s'est pendu.

*(...)Bergman a l'intention de décrire le vide, l'inanité, le côté mortel, routinier de la communion. Je lui demande comment il entend montrer tout cela.*

Bergman : Il suffit d'aller dans un petit temple de campagne et de décrire tout tel que cela se passe. J'en ai visité quelques uns ces derniers dimanches.

Sjoman : Avec votre femme ?

Bergman : Non, avec mon père.

*(Le père d'Ingmar Bergman, Erik Bergman, est lui-même ministre du culte.)*

Sjoman : Lui avez-vous fait connaître l'idée de votre film ?

Bergman : Non, jamais. Mais il m'aide à respecter, dans le cadre de ma description, le réalisme des détails liturgiques... Vous comprenez, mon pasteur éprouve une certaine haine vis-à-vis du Christ, haine qu'il ne veut avouer à personne. Il envie le Christ, il le jalouse. Il ressent un sentiment semblable à la jalousie qu'éprouve le fils resté au foyer envers son frère, l'enfant prodigue, qui, dès son retour, accapare toute l'attention, pour lequel on tue le veau gras, etc. Je viens tout simplement de découvrir qu'il me faut confesser la jalousie que moi-même j'éprouve envers le Christ... Quand mon scénario sera terminé, je vous le donnerai à lire et à critiquer. Je veux entendre des critiques. (*Un temps.*) Mais évitez de le critiquer de façon à ce que je perde foi en ce film et que j'aie peur de le faire... Ce que les critiques disent de moi en tant que metteur en scène ne me touche pas le moins du monde. Mais quand ils parlent de moi en tant qu'auteur, alors, là, je suis comme un écorché vif.

**JEUDI 13 JUILLET 1961**

*Je demande à Bergman comment marche son scénario. Assez bien me répond-il en riant. Maintenant qu'il a pris la décision de suivre une direction précise, à savoir commencer le film par toute la scène de la communion, il dispose d'énormément de matériel tout prêt. Et il résume le film ainsi :*

Bergman : D'abord, il y aura l'intégrale de la communion, qui est une scène toute faite. Puis, un monologue de Gunnar Bjornstrand pendant une quinzaine de minutes. Ensuite, il se passera quelques petites choses, à la fin, très vite.

*Telle est sa première allusion à la construction du scénario, exprimée avec un contentement ironique.*

**JEUDI 20 JUILLET 1961**

*Jeudi dernier, la femme du pasteur était encore en vie. Maintenant, elle est morte.*

Bergman : Je me suis réveillé un beau matin et je l'ai assassinée. C'était ce qu'il y avait de mieux à faire. La femme devait, en effet, jouer un rôle très important dans l'histoire, mais je n'arrivais pas à avoir d'idées sur elle. Maintenant, au lieu d'une épouse, le pasteur a une maîtresse : une institutrice de campagne, hystérique, d'âge plutôt mûr, seule, plate comme une planche à pain. Et, depuis, mon scénario marche merveilleusement bien.

Sjoman : Qui interprètera ce rôle ?

Bergman : Ingrid Thulin.

*Un temps. Le temps pour moi de m'étonner. Il rit, content de lui. En ce moment, il récrit le scénario pour la troisième fois. Il s'applique à faire concorder son inspiration avec des heures de travail fixes, les soirées étant consacrées à la détente. Je m'étonne qu'il parvienne à oublier ses personnages lorsqu'il s'arrête d'écrire, en fin de journée.*

Bergman : En fait, ils me poursuivent vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Il n'y a qu'un moment dans la journée où ils m'abandonnent : à onze heures, quand je dois me mettre à écrire. Ils s'évanouissent en fumée, sont comme des écoliers qui refusent d'entrer en classe.

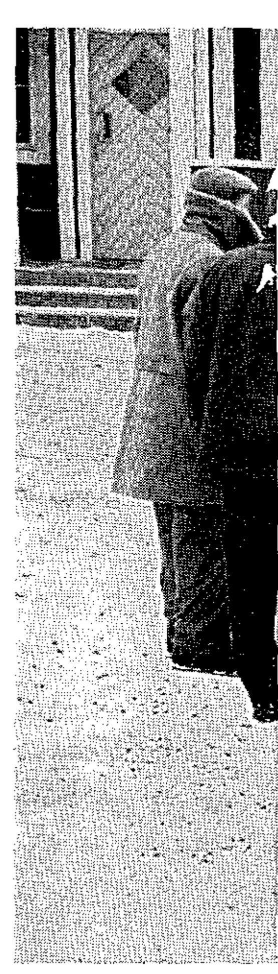
*C'est alors que, dans la conscience de Bergman, s'éveille un moralisateur qui le menace du doigt en lui disant qu'il est dangereux d'être tenté d'abandonner, que le salut, pour lui, est de se mettre à table, tous les jours, à une heure précise, qu'il en ait envie ou non. Puis, qu'il se lève, fasse le tour de la maison, une fois toutes les heures, jusqu'à ce que l'inspiration vienne. (...)*

*Il est maintenant évident que le film n'a nullement eu comme seule source l'idée première du pasteur qui attend que Dieu apparaisse. On en trouve une autre origine dans cette histoire :*

Bergman : Kabi et moi, nous nous sommes mariés en Dalécarlie, le 1er septembre 1959, il y aura bientôt deux ans. L'automne de cette année-là, nous sommes allés dire bonjour au pasteur qui nous avait mariés. Au passage, nous avons aperçu, dans la boutique du village, sa femme, le visage très grave, en conversation avec une écolière. Quand nous sommes arrivés au presbytère, le pasteur nous a appris que le père de cette petite fille venait de se suicider. Le pasteur avait eu auparavant plusieurs entretiens avec lui, mais en pure perte.

*Et aussi :*

Bergman : Ce pasteur rencontrait les mêmes difficultés que presque tous les pasteurs suédois : c'était si ingrat et difficile d'entrer

1


1. Tournage des *Communiants* : la tournée du pasteur. 2. Vilgot Sjöman, Sven Nykvist et Bergman. 3. Allan Edwal, Gunnar Björnstrand.

2






en communication avec les paroissiens, il y avait si peu de fidèles au temple, etc.

*Et encore, troisième origine :*

Bergman : D'habitude, je me fiche éperdument de la politique étrangère. Mais, au printemps dernier, j'ai lu des articles de journaux *sur* les Russes et les Chinois. Et j'ai découvert alors que ce n'est pas des Américains que les Russes ont peur, mais des Chinois qui, eux, sont endoctrinés au point qu'il n'est pas impossible qu'ils prennent un jour le risque d'une guerre atomique.

Sjoman : Comment allez-vous inclure cela dans votre histoire ?

Bergman : Un type qui revient de la pêche, accompagné de sa femme enceinte, arrive chez le pasteur. Il lui a demandé rendez-vous pour avoir un entretien avec lui après l'office. Ce pêcheur est devenu un homme renfermé, perdu dans ses pensées, parce qu'il a lu que les Chinois allaient détruire le monde.

*Le film a maintenant un titre :* Les Communiants. *Il devient évident qu'Ingmar Bergman possède de mieux en mieux son sujet, car il consent à en parler plus volontiers.*

Bergman : *Les Communiants* fera pendant à *A travers le miroir* et sera une réponse à ce film. Alors que j'écrivais *A travers le miroir*, je croyais avoir trouvé la véritable justification de Dieu. Dieu est amour. N'importe quelle sorte d'amour est Dieu, même s'il s'agit de ses formes perverses. Et cette justification de Dieu m'a donné un sentiment de confiance en lui. J'ai laissé tout le film se conclure par cette idée de Dieu. Et cela a d'ailleurs donné naissance à la coda qui s'épanouit dans la dernière partie. Mais l'idée que j'avais n'a pas survécu au-delà du premier jour de tournage.

*Pourquoi n'a-t-il pas alors transformé la fin du film ? Il ne l'a pas fait parce qu'il trouve qu'il est un principe fondamental quant à la création d'un film : ne t'éloigne pas de ton scénario pendant le tournage. Sois honnête vis-à-vis de ce que tu as écrit, même si maintenant, sur le plateau, tu penses que cela représente quelque chose de déjà révolu. N'attente pas à l'homogénéité que possède ton sujet à ce moment-là : ce serait un véritable suicide, aussi bien sur le plan artistique que sur celui, pratique, de la production. Si tu veux formuler de nouvelles conclusions, patiente jusqu'au prochain film.*

Bergman : C'est pourquoi cette justification de Dieu, je la détruis dans mon nouveau film. En un certain sens, c'est un film de règlement de comptes. J'y règle mes comptes avec papa dieu, ce dieu d'autosuggestion, ce dieu qui inspire confiance.

*Ingmar Bergman a l'habitude de fragmenter un texte en morceaux bien détachés les uns des autres, afin d'avoir une meilleure vue d'ensemble. Il divise son nouveau film en trois chapitres :*

1 — *Destruction de la coda* d'A travers le miroir *: règlement de comptes avec le dieu d'autosuggestion.*

Sjoman : Cette partie-là doit être difficile à écrire ?

Bergman : Non, pas tellement.

2 — *Le vide qui suit cette destruction.*

Bergman : Il n'est pas tellement compliqué à décrire non plus.

3 — *L'éveil frémissant d'une nouvelle foi.*

Bergman : C'est ce qu'il y a de plus difficile à écrire. Je crois avoir trouvé une solution. *Avez-vous jamais entendu parler de la « duplication » ?* Certains dimanches, les pasteurs ont deux offices à dire : celui du grand temple paroissial, puis un autre dans une chapelle de moindre importance. Or, il existe une pratique, au sein de l'église suédoise, selon laquelle, dans le cas où il n'y a pas plus de trois fidèles dans le temple, l'office n'est pas célébré. Je vais donc procéder comme suit : lorsque Gunnar Bjornstrand arrivera à la petite chapelle paroissiale, le bedeau viendra à sa rencontre en lui disant : « Il n'y a qu'un seul fidèle ici ». Et le pasteur célébrera l'office quand même. Cela suffira pour rendre sensible cette nouvelle foi qui commence à envahir le pasteur.

**JEUDI 27 JUILLET 1961**

Bergman : Le schéma de mon scénario est en principe au point, maintenant. Mais il n'en est pas de même pour la continuité. Il manque des détails. A un moment, cela ne marchait pas du tout. Alors, Kabi m'a dit : « Puisque tu écris sur le bon dieu, fais-lui confiance : il ne manquera pas de bien t'inspirer et cesse de te tourmenter. » J'ai suivi son conseil : je n'ai rien écrit pendant *trois jours et, soudain, tout est venu de soi*-même.

*Il est inquiet quand même :*

Bergman : Je n'ai jamais été aussi en retard dans l'écriture d'un scénario que cette fois-ci. *Mais lorsque Harald Molander, directeur de la production, lui demande à quelle date son scénario sera prêt, il répond :*

Bergman : Le 15 août, comme je vous l'ai promis. (...)

**MARDI 8 AOUT 1961**

*Je reçois le manuscrit des* Communiants, *daté du 7 août 1961, pour en prendre connaissance.*

**JEUDI 10 AOUT 1961**

Sjoman : Pourquoi avez-vous escamoté l'idée de la jalousie envers le Christ ?

Bergman : Mais je ne l'ai pas escamotée ! Elle y est !

Sjoman : On en parle, oui, en passant. Mais elle n'est jamais utilisée dramatiquement...

Bergman : Elle l'était, tout au début. J'ai même écrit la scène.

Sjoman : Comment aviez-vous fait alors ?

Bergman : Oh, c'était très simple : j'avais fait converser Tomas, le pasteur, avec le crucifix, dans le temple. Mais j'ai supprimé cette scène.

Sjoman : Pourquoi ?

Bergman : Parce qu'elle n'avait rien à faire ici, dans ce film. Elle fera partie du prochain. Chaque corps a son poids spécifique, n'est-ce pas ? Or, tout ce qui tournait autour de l'idée de la jalousie envers le Christ formait un écheveau trop énorme pour pouvoir le démêler cette fois-ci. J'ai ressenti l'impérieux besoin de garder cela pour la prochaine fois. Ce film se situe à un niveau beaucoup plus simple. Il m'a fallu, tout bonnement, reprendre tout depuis le début, en faisant un ravalement du concept de Dieu... Je sais qu'il me faut progresser pas à pas. Plusieurs fois déjà, j'ai été tenté d'aller trop vite, de me forcer à trouver une croyance. Mais, on n'arrive pas à s'imposer une foi. Cela doit prendre son temps : un an, ou deux, ou dix. Peut-être qu'à la longue tous ces problèmes finiront par disparaître, qu'en sais-je ? Je dois aussi être prêt à cela. Tout au moins pendant un certain temps. (...)

Y a-t-il autre chose qui vous ait gêné ?

Sjoman : Les réflexions du bedeau. Algot Frovik, sur les souffrances du Christ arrivent bien tard. N'y a-t-il pas moyen de les mettre au début ?

Bergman : Non, parce que le public les aurait trop tôt oubliées. Cela doit venir vers la fin... Vous voyez, pour moi, Algot Frovik est un ange. Réellement, littéralement, un ange. Il y a cinquante fois plus de religion dans cet homme-là que dans tout le personnage du pasteur.

Sjoman : Comment comptez-vous filmer la séquence de la lettre de Marta ?

Bergman : Je commence sur Tomas qui la lit. Plan très simple, très banal, sur Tomas qui ouvre la lettre et la lit. Puis gros plan sur Marta : elle regarde dans la caméra lorsqu'elle reprend la lecture. Puis, j'alterne différents plans sur Tomas et Marta. Mais tous deux regardent droit dans la caméra. De près, sans effet, comme ça.

Sjoman : Lorsque Tomas rencontre le pêcheur pour la première fois, puis lorsqu'il rencontre Marta... je ne sais comment dire, mais il me semble qu'il y a encore un peu trop de vous-même dans ces répliques.

Bergman : Il y a beaucoup moins de moi-même dans le personnage de Tomas que vous ne le croyez. En fait, je n'ai qu'une seule chose en commun avec Tomas : c'est de chercher à se défaire d'un vieux concept de Dieu ; et aussi d'en pressentir un nouveau, beaucoup plus difficile à saisir, à expliquer, à décrire. A part cela, Tomas m'est étranger.

*Je pense au récit de Tomas devant le passage à niveau :*

*« Un soir, quand j'étais gosse, je me suis réveillé avec une peur affreuse. Un train hurlait, là-bas, dans la courbe ; tu sais, nous habitions le vieux presbytère, près du pont. C'était une nuit, avant le printemps : une lumière curieuse, violente, frappait la glace et les bois. Je me suis levé, j'ai couru à travers toutes les pièces en cherchant mon père. Mais la maison était vide. J'ai appelé, hurlé, mais personne ne répondait. Je me suis habillé tant bien que mal et j'ai couru jusqu'à la berge, en bas. Je n'arrêtais pas de pleurer, d'appeler mon père. Puis, venant de la gare, le train est arrivé. La fumée se détachait, noire sur toute cette blancheur, et tous ces wagons de marchandises aveugles faisaient un bruit infernal. J'étais abandonné, sans père ni mère, face à un énorme dragon de fer et de feu, dans un monde complètement mort. Je suis tombé malade de frayeur. Père m'a veillé toute cette nuit-là. » Marta dit : « C'était un bon père ». Tomas répond : « Père et mère voulaient que je sois pasteur. Et j'ai fait selon leur volonté. »*

Sjoman : Ce souvenir d'enfance... Ne trouvez-vous pas que Par Lagerkvist a déjà abusé du symbolisme angoissant de la locomotive ?

Bergman : Dans quoi ?

Sjoman : « Père et moi », une petite nouvelle.

Bergman : Je ne l'ai pas lue.

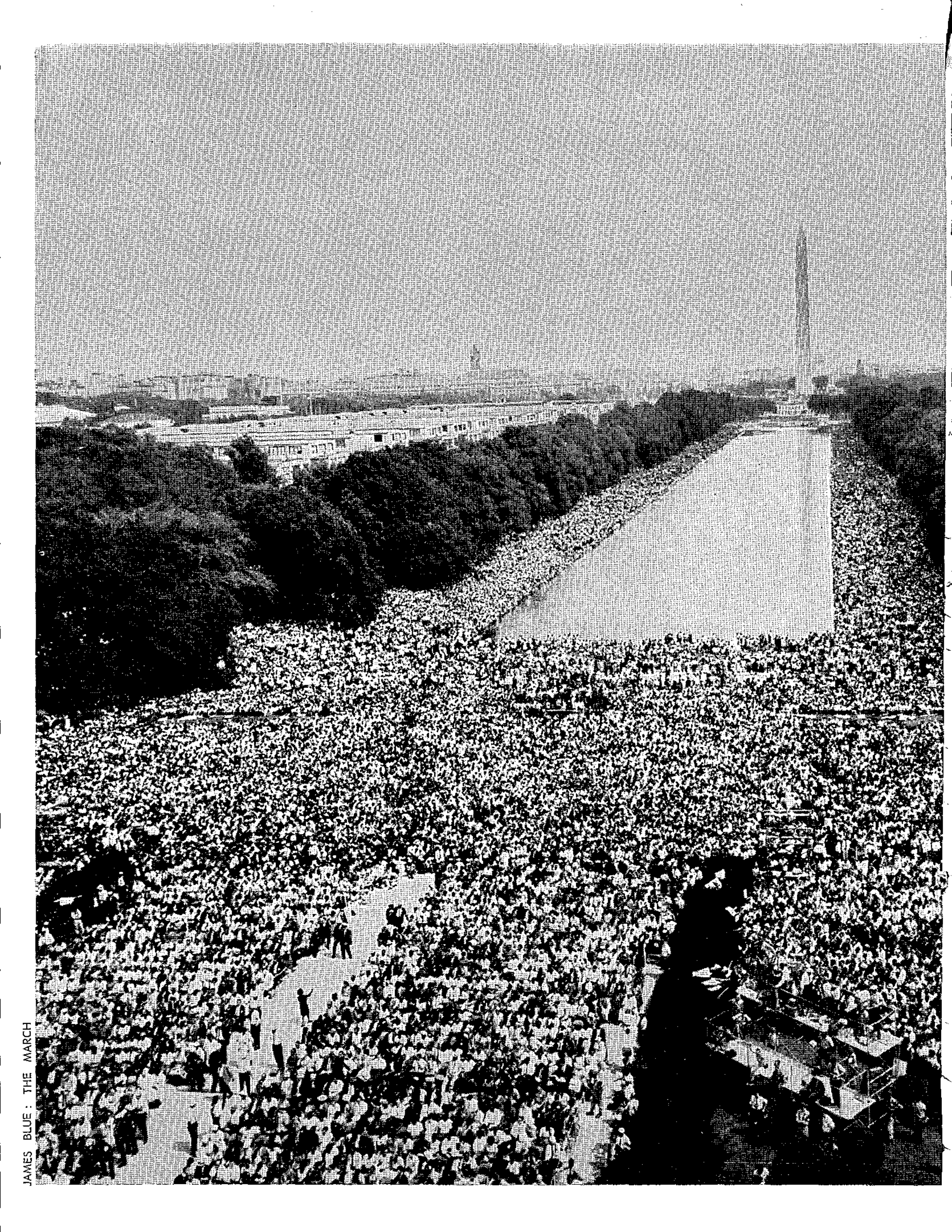
*Je me demande combien de fois pareille chose arrive à Bergman. Ce qui semble être un emprunt littéraire se rapporte au contraire à ses propres souvenirs d'enfance. Son grand-père construisit et exploita le réseau ferré de Dalécarlie du Sud ; Ingmar, dans ses jeunes années, passa tous ses étés en vacances chez ses grands-parents, son enfance fut peuplée de locomotives, bercée par les sifflets des trains, imprégnée de l'odeur de fumée.*

Bergman : Bon, d'accord. Je supprime donc le fait que les parents de Tomas habitaient près d'une voie ferrée. Mais le train qui passe bruyamment devant la voiture où Marta est assise à côté de Tomas, je veux le conserver... L'essentiel, d'ailleurs, n'est pas de dire ce qui a effrayé l'enfant autrefois, mais seulement de faire comprendre qu'il a eu peur et qu'ensuite son père l'a réconforté...

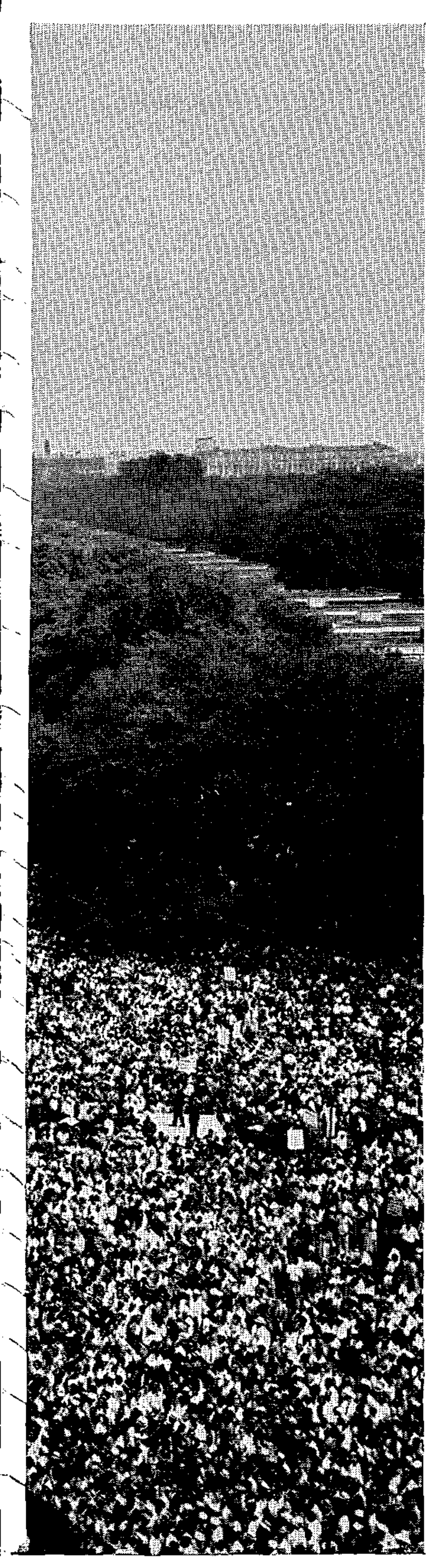
*L'enfant a peur et son père le réconforte. Dieu lui-même est paternel, réconfortant, un dieu « qui sans doute aimait l'humanité, mais moi plus que tout autre » (dit Tomas au pêcheur). « Père m'a parlé », dit le jeune garçon à la fin d'*A travers le miroir *— en sous-entendant : « Dieu m'a parlé ». On devrait prêter plus d'attention à toutes ces équivalences entre « père » et « Dieu » dans ces films, car Bergman les y a mises intentionnellement...* — Traduit du suédois par KERFTIN L. BITSCH. Photos de Lennart NILSSON. (A suivre.)



Bergman
et le train de
son enfance dans
*Les Communiants.*



JAMES BLUE : THE MARCH



# *Oberhausen ou le troisième axe*

## *par Michel Delahaye*

Oberhausen n'est-il qu'un festival de courts films parmi d'autres ? Non, car 1° : c'est le plus important de tous ; 2° : Oberhausen se trouve être avec Berlin (N° 158) et Munich (N° 162) le troisième haut-lieu du cinéma allemand. En voici les sept journées.

### DIMANCHE

Ouverture. Films de diverses nations. Deux incidents.

*The Hat*, de John Hubley est une bande sonore géniale, malheureusement accompagnée d'un film qui l'est un peu moins. *L'Archange Gabriel*, de Trnka, film à poupées, raconte l'histoire boccacienne d'un moine qui séduit une pucelle. D'où le 2e incident : l'église catholique protesta. Le festival répondit. C'était à qui des deux donnerait le mieux dans le panneau des mauvaises raisons et des faux prétextes. De toute façon, ce gentil film, pas très bon, ne méritait qu'une indulgence amusée.

Le premier incident, de son côté, était passionnément commenté. Bonn avait refusé toute subvention au festival. Motif : on y est communisant. A quoi Oberhausen répondit par des cris de martyr. Là aussi, mauvaises raisons et mauvaise foi partout. Car s'il est vrai qu'Oberhausen est fasciné par l'Est, il est non moins vrai que cela fait partie de sa personnalité (qui est forte), personnalité sans laquelle ce festival ne pourrait pas servir le cinéma, ce qui lui arrive.

*Les Jeux des Anges*, de Borowczyk, est un bel essai de variations abstraites et bouclées, sur des thèmes infernaux. Le film est malheureusement bloqué en son milieu par un fatras para-chirichien un peu encombrant. Pour finir, une dame monta sur la scène, avec des statues. Ces statues, qui sont censées évoquer les camps, se balladent tout au long du film *Appel* (réalisé par une autre dame yougoslave : Vera Jocic), au son d'un commentaire pompier. Un film déplaisant à partir d'un matériel hideux. Mais ici, qui pouvait le dire ? D'un film sur les camps, on ne *doit* pas dire autre chose que : c'est utile, faut en parler, etc., et on ne peut guère éviter de lui donner un prix. C'est en l'occurence l'église catholique qui se dévoua, en se fendant d'un second prix.

Au terme de cette journée, on avait un bon aperçu de l'ambiance.

### LUNDI

Programme d'actualités internationales. Celles d'Allemagne-Ouest (surtout le petit reportage traditionnel sur Noël) furent régulièrement et violemment conspuées. Motif : la réalité, ce n'est pas ça. Entendu. Mais les autres pays (à l'exception des Hollandais qui montrèrent les Beatles et des Japonais qui montrèrent un tremblement de terre) ne la montraient pas non plus. On les reçut pourtant avec respect, principalement celles de l'Est (ni meilleures ni pires que les autres) — avec le petit reportage traditionnel sur Noël.

Côté films : les Américains. A titre informatif : films faits par les élèves des universités. Films d'incapables. Plus deux films de psychopathes. Deux bons : un trickfilm (film d'animation) : *Freightyard Symphony*, de Robert Abel, de toute évidence grand admirateur de Saül Bass, et un curieux *The Circle*, de George Schenk, un hollywoodophile, de toute évidence, et spectateur assidu de la série TV *Twilight Zone*.

Sélection officielle : *Help My Snowman's Burning Down* (Carson Davidson), fidèle reflet de l'ésotérisme masturbatoire greenwich-villageois. *Days and Nights and Blacks and Whites* (Stanley Vanderbeek), bon trickfilm sur des limericks enfantins (avec un peu de l'esprit de Cohl et de MacLaren) et surtout, deux grands films : *The March* de James Blue, (réalisé à partir du matériel tourné lors de la marche des Noirs sur Washington — d'une grande justesse de ton, d'une grande beauté d'image, d'une grande rigueur de montage) et *Phyllis and Terry*, de Eugen Marner. Deux jeunes Noires des quartiers pauvres sont filmées en train de vivre ou de se raconter. Simple, fascinant, émouvant. Malheureusement, dans l'optique d'Oberhausen, ce genre de chose est considéré comme pas « filmique », qui est pourtant le type même d'exploration humaine que seul le cinéma peut faire. Aucun des deux films n'eut de prix.

Il y eut aussi les Yougoslaves. Ils avaient délégué au festival des gens très intéressants mais présentaient malheureusement des films qui (à l'exception de *Wau Wau*, de Boris Kolar, très drôle trickfilm) l'étaient beaucoup moins. Les Polonais, au contraire, présentaient des films à la hauteur de leurs délégués. Cela ne leur réussit guère, d'ailleurs, mais nous en reparlerons.

A la conférence de presse (consacrée, chaque jour, aux films de la veille, et fort bien menée par le méritant Gideon Bachman) il fallut bien parler d'*Appel*, quoi qu'on n'y tînt guère. Et ce que les Allemands ne pouvaient dire sans courir le risque de provoquer de trop faciles ripostes, les étrangers le pouvaient : à savoir que présenter un tel

film en tel lieu et de telle façon, cela revient à exercer un chantage implicite du genre : si vous n'aimez pas ça, vous êtes pour les camps. A ce tarif, on peut imposer n'importe quoi. Imposer ? Ici intervint Erich Kuby (*grand journaliste politique — un peu le* Servan-Schreiber allemand — et par ailleurs remarquable interprète du *Machorka-Muff* de J.-M. Straub) pour dire que les Yougoslaves n'y tenaient pas tellement à présenter ce film : c'étaient les Allemands qui avaient insisté. Quant à nous, nous avions mal compris la situation, qui avions oublié de mentionner le masochisme allemand. Les Allemands furent doublement surpris, car ils nient fortement être masochistes et ils n'attendaient pas de Kuby une déclaration de ce genre.
Les Polonais, eux, comme *nous l'allons voir* tout à l'heure, surent montrer comme il faut, c'est-à-dire avec talent, les sujets dangereux.

## MARDI

*La sélection* russe, très faible. A signaler, à titre de plus mauvais Spielfilm (film de fiction, avec acteurs) : *Noces*, de M. Kabahidze, histoire à prétentions comiques d'un amoureux frustré, mal faite, et insupportable de fausse simplicité. Récolta le grand prix du Spielfilm.
La conférence de presse porta sur les Yougoslaves. On découvrit qu'ils s'exprimaient bien mieux par la parole que par le film. *La sélection polonaise était de loin la meilleure. Quand les feuilles tombent* (W. Szadicki) est un bon document sur les gitans. *Sans chercher à éviter ce pittoresque de* façade que les gitans opposent à quiconque essaye de les approcher (et dans lequel, en une certaine mesure, ils ont choisi de s'incarner), en l'observant, au contraire, avec intelligence et sensibilité, l'auteur réussit à nous faire pressentir ce qu'il y a derrière.
*Kapo*, de T. Jaworski, nous montre un ancien kapo, actuellement en prison, qui raconte sa version des événements. Ceux-ci sont également racontés d'un autre point de vue : celui des victimes ou témoins, interrogés par le même enquêteur, dans des plans tournés à part *mais qu'on a reliés par thèmes*, un peu suivant le principe de *Hitler connais pas*. C'est beau, serein, émouvant. Le Kapo, *qui apparait, tantôt* comme un bourreau, tantôt comme une victime, dit à la fin, esquissant une sorte d'explication : « Je croyais que, de toute façon, personne ne s'en sortirait, ni eux ni nous, alors... » Il dit aussi : « Maintenant que je sais tout sur les événements, je me demande parfois quel homme ils ont réussi à faire de moi... » Dommage que le film soit précédé d'images des camps qui en disent trop ou pas assez, le déséquilibrent, nuisent à *sa rigueur visuelle* et psychologique.
Le *Gestapoman Schmidt*, de J. Ziarnik, est *fait à partir d'un album, composé par* un méticuleux gestapoman, à titre de documentation et de souvenir. Il abandonna cet album, à la fin de la guerre, au moment où il disparut dans la nature. Les Polonais ont récupéré l'album et filmé les photos. Ce parfait archiviste, tel jour arrêta un tel (photo), tel autre jour dîna avec un tel (photo), tel autre convoya des déportés (photo) ou fit exécuter un tel, un tel et un tel (photo, photo, photo). A la fin, le commentaire nous apprend que le gestapoman est toujours dans la nature, et que, si jamais on le rencontre, *il faut le dire. Je ne sais s'il* est très moral d'inciter les gens à dénoncer, mais l'effet dramatique était très réussi. Il fut d'ailleurs double, puisque, quelques jours après, on annonça l'arrestation du gestapoman Schmidt, reconnu par quelqu'un qui avait vu le film (mais pas à Oberhausen, je crois).
Le meilleur Polonais était *Adieu à la patrie*, document sur les passagers d'un bateau. Ce *sont des Polonais* qui reviennent en Amérique, après une courte visite à leur patrie, quittée depuis longtemps. Le film nous rend tangible, à partir de cas particuliers, le déchirement de l'âme polonaise, non moins que la fidélité aux forces vives de la race, dans lesquelles ces émigrés viennent de se retremper — ces mêmes forces qui permirent à ce peuple de survivre à toutes les vicissitudes, à toutes les colonisations, violentes ou insidieuses. Le film se termine par une danse à bord du bateau, très longue, très belle, très fordienne d'esprit (mais on a pensé aussi au Kazan d'*America*), danse qui, malheureusement, ne plut pas du tout au public festivalier. Comme tout le film, d'ailleurs. Et comme l'année dernière on avait eu un autre film sur le même sujet (mais montrant le voyage d'Amérique en Pologne), tout le monde se retrancha derrière : c'était tellement mieux ! Il faut dire aussi que ce qu'on aimait mieux, c'était que le voyage s'effectuât dans l'autre sens. L'Amérique (dont tous les films ici présentés donnaient une idée épouvantable) est fort mal vue de l'intelligentzia allemande. Jouait aussi, plus profondément, plus secrètement, le *déplaisir que peuvent éprouver* devant des films pro-Heimat (Heimat = Patrie) des gens qui ne conçoivent de document sur *un pays* que s'il est anti-Heimat. Etre pour une idéologie, ça c'est différent. On a le droit. Or, justement, les films polonais n'étaient ni pour ni contre rien. Simplement, ils montraient.
Ainsi montraient-ils dans *Carrière* (Helena Admiradzibi) la ruée des jeunes filles postulant le prestigieux emploi de mannequins. L'honnêteté et l'humour polonais aidant, le film réussissait à être à la fois drôle et pathétique, quand il pouvait si facilement être distant ou complaisant. Ça non plus, ne plut pas du tout.

## MERCREDI

*Comme le dit* quelqu'un à la conférence de presse : « Vous n'avez pas fait la critique de ces choses, vous n'avez pas montré la solution du problème ».
Par ailleurs, le film sur les gitans fut considéré comme sentimental. Ce n'est pas tout faux, bien sûr, mais il faut savoir que le mot sentimental, appliqué à quoi que ce soit, constitue, chez l'élite allemande, l'équivalent d'une condamnation sans phrase. Si l'on ajoute que lesdits films voyaient aussi mise en cause leur « objectivité » et que *Kapo* et *Gestapoman* étaient considérés, du point de vue « *cinématographique* », *comme pas du tout* « *filmiques* » (reproche qu'on faisait aussi à *Adieu à la patrie*, par ailleurs exécuté comme... « sentimental »), on aura une idée de la situation où s'étaient mis ces pauvres Polonais. De toute façon, ils avaient au départ le préjugé défavorable, car la critique en place avait décrété que le « miracle polonais » avait pris fin.
C'est tout Oberhausen, ça. Un festival dont l'esprit et les lubies ne sont pas pires qu'à Tours, par exemple (et, de l'avis général, Oberhausen est infiniment supérieur à Tours), mais ont des conséquences *infiniment plus* graves. Car Tours ce n'est qu'une petite clique, et mal organisée, tandis qu'Oberhau*sen est une grande clique*, et bien organisée. Tours représente une tendance, tandis que l'esprit d'Oberhausen a force de loi. Car Oberhausen se trouve *en fait* imposer sa loi, sa mode, à tout le jeune cinéma, lance ce qui doit se faire, barre ce qui ne doit pas se faire. Et cette mode est fonction des *critères imposés par les prestigieux critiques*, concernant ce qui est objectif ou pas, filmique ou pas, positif ou pas, tout l'art du critique consistant à jongler avec ces mots, exactement comme tout l'art du cinéaste doit être de jongler avec des plans courts et des idées de même dimension. Résultat : entre le film d'esprit Bavaria (le « commercialfilm ») et le film d'esprit Oberhausen (l'experimentalfilm, avec tout ce que cela comporte d'effets gratuits ou de mépris documentaire), rien, dans le cinéma allemand, n'est possible.
*Face à l'incompréhension* du public de l'endroit, Jerzy Bossak, directeur de l'école de cinéma de Lodz et leader (vu ses compétences linguistiques) de la délégation polonaise, s'en tira par un humour constant, illustré par un sourire idem. Et il expliqua. Que, par exemple, dans *Carrière*, on avait simplement voulu dresser un constat, ce qui n'est pas si mal, et il en profita pour signaler que toutes les filles avaient été filmées avec leur accord, et que celles qui étaient revenues sur cet accord en disant : nous sommes trop moches, on les avait retirées du film en leur disant : sans *doute avez-vous raison. A propos de la* danse de *Adieu à la patrie* (à signaler que le même public apprécia vivement la danse *massacrée au montage* de l'anglais K. Learner dans *The Battle of New-Orleans*), Jerzy Bossak atteignit un sommet. Il expliqua que la danse était tout bonnement symbolique. Symbolique ? Ah ! alors s'il y avait quelque chose à comprendre, cela changeait tout. Les critiques cessèrent.
Le même jour, furent présentés quelques nordiques. Des nullités (dont deux films de psychopathes). Seul *Feest* existe (P. Verheoven), spielfilm sur le thème des amours enfantines. Le film est simple et touchant, sans génie et sans défauts (sauf à la fin).
*C'était, par ailleurs, le jour* de la sélection allemande.

## JEUDI

Fut le jour des minutes japonaises. *Le Bouton*, de Yoji Kuri, variations presque statiques sur un petit fouillis figuro-abstrait en couleurs, faisait penser à du Zao Wou-Ki trépidant. *Aos*, de Yoji Kuri (noir et blanc), est une sorte de rêverie érotico-sadico-scatologique où des entités d'une animalité cauchemardesque s'engendrent et se défont suivant un principe quelque peu Cohlien. La bande son se composait de gloussements et d'ahanements féminins.
*Puis la sélection hongroise*. *Catastrophique*. Ou fausse simplicité, ou faux trucs, ou faux moderne. Plus un film de psychopathe (gros succès dans la salle de la mère qui se met nue et jette le bébé à la rivière). Mention, dans l'odieux, à *Images et hommes* (Kovacs), sur le ridicule des gens qui se font photographier. Mention à *Requiem*, passable. Mention à *Templom*, description d'une petite église et des gens qui y prient. Comme le film était de l'Est, on se dispensa de se livrer aux Hou Hou qui sont ici de rigueur devant tout ce qui touche aux religions ou aux sentiments. *En échange, l'église catholique se dispensa* de couronner ce film par trop provoquant. Puis la sélection française. Presque catastrophique. A l'informative : nullités, dont un *Françoise Hardy*, magnifique sujet traité platement. Côté sélection : *Eves futures*, bêtise pseudo poétique de Baratier, et deux grosses machines à trucs idiots : *La Prima Donna*, de Lipchitz et *Les Automanes* d'Arcady. *La Cloche*, de Jean l'Hôte, part sur une idée drôle mais qui bientôt se dégrade.

*Insomnie*, de Pierre Etaix est un impeccable exercice de style, révélateur d'Etaix, très méritant, mais un peu limité. *Cassius le Grand* et *La Grande Hernie*, de Klein, furent présentés plus tard : balourds, truqués, sans intérêt.
Un film belge : *Le Lieutenant*, de R. Verhavert, spielfilm. Démarre sur une bonne idée, mais cette histoire de blousons noirs tombe dans la convention à effets et la fascination pédérastique.
Films des écoles de cinéma : tchèque (consternant) et polonaise (intéressant).
La conférence de presse fut évidemment consacrée aux Allemands de la veille.

## VENDREDI

*Phoebe* (G. Kaczender), film canadien. Le seul, malheureusement. Pourquoi ? (Et pourquoi un seul italien — *Tantrum*, mauvais trickfilm — et pourquoi aucun film irlandais ? Bref). *Phoebe*, spielfilm, doit tout à la justesse de l'idée et à la beauté de l'héroïne. C'est l'histoire d'une jeune fille, enceinte, dont l'imagination travaille sur le thème : comment le dire aux parents ? Comment réagiront-ils ? Comment réagirai-je ? A la fin, elle prend le téléphone, appelle papa, hurle : « j'attends un bébé ! » et raccroche. Fin. Prix de l'office catholique.
Maintenant les Tchèques. Ils eurent le prix de la meilleure sélection à la place des Polonais. *Rue sans fin*, de P. Kanka, est fait pour démontrer que les Américains sont américanisés. Du faux document, mais pas méchant, ni méchamment fait. *La Place* (spielfilm) est une histoire d'amours adolescentes. Le film alterne avec une belle régularité les scènes justes, bien faites, et les scènes fausses, mal. A croire que deux réalisateurs se cachent sous le nom de Zbyneck Brynych. *Là où l'inspecteur ne vint pas* (L. Kudelka) est un film sur des écoliers, beau dans la mesure où les choses d'école sont belles quand elles sont filmées simplement. *M*, (Jiri Brdecka) est un bon trickfilm, qui évoque la pérennité d'un amour, du moyen âge à nos jours. Une magnifique trouvaille réalise le passage du premier aux seconds. Vint enfin *Roméo et Juliette*, de R. Cincera. Beau, passionnant, intelligent. Le jury (qui n'a pas couronné que de mauvais films, mais semble bien avoir distribué les prix au hasard) est bien tombé en le récompensant. C'est le film des répétitions de la pièce, à Prague. Le metteur en scène de la pièce a d'admirables idées de théâtre, et le réalisateur du film a le génie de capter ces idées et leur sens profond. L'idée maîtresse (d'où découlent des idées secondaires, mais capitales, comme celle de faire jouer les bagarreurs du début dans le style blousons noirs) est de faire entrer la pièce en résonance avec notre époque en insistant sur l'idée de tolérance, dans un monde divisé en une infinité de « deux camps ». Bien sûr, on y a déjà pensé. Mais ici, on y pense mieux.
La conférence de presse qui suivit fut, non pas sur les Français (aucun réalisateur n'avait eu la politesse de se déplacer), mais sur les Tchèques, qui s'y rendirent un peu en retard, et l'air rêveur, car ils sortaient de leur cocktail. Ils parlèrent quand même très bien. Surtout de *Roméo*. L'auteur a tourné 12.000 m de pellicule, en a tiré un long métrage de 2.000 m, et, de celui-ci, le court-film en question. Le long, dit-il, ne peut intéresser que les spécialistes. Je suggérai que non. Il maintint que si. Si je n'étais pas content, je n'avais qu'à aller à Prague où on se ferait un plaisir de me montrer l'intégrale.
Les Anglais : *Peaches* (M. Gill) est une amusante histoire érotico-ésotérique. *Alf, Bill and Fred*, de Bob Godfrey, trickfilm, est fait d'un gag génial, malheureusement suivi d'une histoire un peu longue. Inversement, *Morse Code Melodie*, du même, est fait d'une longue et idiote non-histoire qui se termine (et se justifie) par un autre gag génial. *The Meeting* (Mamoun Hassan) est un très beau spielfilm. C'est l'histoire d'une destruction. Une femme, au petit matin, seule sur le quai d'une petite gare, attend. Elle scrute dans un miroir la menace de ses premières rides. Un train arrive. Un jeune homme met la tête à la fenêtre. Etreinte. Longs baisers qui s'enchaînent. Au moment où le train repart, le jeune homme entoure de ses mains le cou de la fille. Elles sont reliées par des menottes. On trouva généralement le film insignifiant. Mais certains suggérèrent qu'il se pouvait bien qu'il signifiât quelque chose : les menottes étaient peut-être symboliques. Un petit groupe en discuta quelques heures. Autre bon film, *Penny Whistle Boy*, qui montre pendant 1/4 d'heure trois jeunes Noirs d'Afrique du Sud déambulant dans les rues d'une ville en jouant du pipeau. Très beau. On trouva que c'était raciste ou ennuyeux. Mais les Yougoslaves étaient enchantés.
On avait eu aussi un bon reportage cubain sur un cyclone. On eut pour finir des films d'école : Hongrie, irresponsabilité consciencieuse. Espagne : irresponsabilité prétentieuse. Le samedi étaient présentés les derniers westerns d'une bonne rétrospective et distribués les prix.

## LES ALLEMANDS

Etant donné que ce festival est allemand, je les ai groupés.

### L'ALLEMAGNE DE L'EST

Nous vîmes *Nur ein Viertelstündchen* (*Rien qu'un petit quart d'heure*) de Heinz Müller. Film de propagande avouée et voulue drôle, dans le style des publicités Samaritaine et interprété par le Duvalleix du coin. *Die Probe* (*La Répétition*) de Ahmad Rohmi, montre l'acteur Schall au travail, dans le rôle de « Arturo Ui ». Intéressant, mais très inférieur à *Roméo et Juliette*.
Puis O.K. Un cas. Au 2ᵉ degré, c'est l'histoire, sûrement véridique, et admirablement contée (en cinéma-vérité), d'une fille de l'Est, très jolie qui, permission accordée, partit en Allemagne de l'Ouest rejoindre son père, se fit engager comme barmaid dans un camp militaire U.S., mena une vie fatigante, fit de la dépression nerveuse, et finit par aller rejoindre sa tante de l'Est. Mais le film, terriblement adroit, est fait pour être ainsi lu au premier degré : l'Allemagne de l'Ouest est occupée par des Américains sensuels, alcooliques et dégénérés (et dans le genre vacherie camouflée, le choix des gueules — la partie Ouest se composant de photos fixes — est remarquable), qui obligent les jeunes filles à s'asseoir sur leurs genoux et leur font perdre leur vertu. Qui pis est, parmi ces soldats, il y a... des nègres ! Et ici le film devient diabolique, car ces nègres (et le choix des gueules devient de plus en plus remarquable) sont introduits à partir de la mention du racisme américain. On le voit : toutes les précautions sont prises, mais c'est justement cette adresse qui fait de ce film, au 3ᵉ degré, un remarquable document, unique en son genre, sur la fabrication de la propagande. La salle hurla. L'occasion était belle. Elle aurait eu tort de s'en priver.
A la conférence de presse (deux heures !) on ne parla quasiment que d'*O.K.* Les interventions, indignées ou non, se succédèrent ; dont celle d'Erick Kuby (posé, méticuleux, avec ses papiers annotés), celle d'un homme de l'Est qui dit, à la salle : oubliez-vous les camps ? etc., mais pas la mienne. Vu qu'en la matière on me suspecte — fort injustement, il va de soi — de parti pris, je m'étais condamné au silence. Mais Cohn (de *Positif*) intervint. Il dit que le film aurait pu être fait sous Staline, qu'il regrettait que le film ait été fait par un pays dit socialiste et qu'on ne combat pas un racisme par un autre. Le marmoréen leader de la délégation de l'Est répondit que chez eux on n'était pas raciste, et que la preuve, c'était que leur très vénéré chef d'Etat était actuellement au Caire.
Par ailleurs, renseignements pris, il semble bien que Walter Heynowski, auteur du film, soit un remuant gaillard, qu'on suspecte de sympathies pour l'Ouest, puisqu'il a montré dans son film une provocante fifille en pantalons de cuir, qui fait des mines, et, parfois, de l'ironie.

### L'INFORMATRICE

Deux films de psychopathes juvéniles : *Abends etc.* (*Le Soir etc.*) et *Inside out*, plus un film de psychopathe prétentieux : *Die Grube* (*La Fosse*). Puis *Verdun* (Thomas Hartwig), correct document sur Verdun, et *Wagenrennen* (*Course de voitures*), de Wilhelm Bittorf, correct document sur Le Mans. Un film intéressant : *Der Film den Niemand Sieht* (*Le Film que personne ne vit*), de Hans Sachs, fait entièrement sur Ingrid Thulin à qui on fait répéter et refaire les scènes d'un film qu'elle est censée tourner. Au départ : la fausse bonne idée, mais à l'arrivée, un passionnant document sur Ingrid.

### LA SÉLECTION

*A*, de Jan Lenica, est un remarquable trickfilm. Un homme est incessamment et méchamment persécuté par un A. A la fin, il réussit à s'en débarrasser. Alors apparait un B. *Autorennen* (*Course d'autos*), de Vlado Kristl, était impatiemment attendu. Car Kristl a su se faire adopter et lancer. Maintenant, il est à la mode, la coqueluche, et tout le monde fait ou veut faire du Kristl. *Autorennen* est d'un incapable prétentieux. Mais très « filmique ». *Hollywood in* (*à*) *Deblatschka Pescara*, de Ulrich Schamoni (de la nombreuse — Peter, Victor, Ulrich, Thomas — tribu des Schamoni) est un film sur le tournage de *Gengis Khan*, de Henry Levin. Suite d'effets faciles pour faire rigoler d'Hollywood. *Sie heiraten in Gretna Green* (*Ils se marièrent à Gretna Green*), de Fritz Iling, montre la vie quotidienne d'un couple. On choisit les moments tristes, on élimine les autres. Ça fait de la « critique sociale » : le mariage, c'est ça. Dans *Ankunft eines Skeptikers* (*Arrivée d'un sceptique*), de Karl Schedereit, le sceptique débarque aux U.S.A. Il filme des visages souriants sur les affiches, des visages tristes ou tendus dans la rue. Ça fait de la critique sociale : l'Amérique, c'est ça ! Heureusement, deux bons films. a — *So schon war es in Terezin* (*C'était si beau à Terezin*), de Paul Michael Bornkamp, est constitué essentiellement par un remarquable document : un film allemand de propagande (intitulé : *Le Führer a fait don d'une ville aux juifs*) destiné à montrer les joies de la vie à Terezin. Quelques plans contemporains complètent le film, dont l'interview de l'ancien chef d'orchestre du ghetto. Lors de la conférence de presse, la seule intervention non *O.K.* fut celle de Kuby qui déclara, pièces à l'appui, que le document en question n'était pas allemand mais tchèque, et que ce qu'on venait d'en voir n'en était pas la version intégrale. b — *Portrait einer Bewahrung* (*Portrait d'une constance*), de Alexander Kluge, spielfilm, et meilleur film allemand du festival. C'est l'histoire d'un parfait

fonctionnaire (un policier) fidèle au régime de Weimar, puis au régime nazi, puis au régime actuel. A la fin il déclare : « Je démolis le premier qui n'est pas démocrate ! » Le film, archi-elliptique, est fait d'une suite de coupes, figeant la vie de l'homme à ses divers moments, de plans rigoureux et statiques agencés suivant un montage lui aussi hypercalculé. Le commentaire est essentiellement fait dans le style description et statistique.

Kluge, par ailleurs romancier, est un homme admiré par les uns, haï par les autres. Il est vraisemblable qu'ils ont chacun leurs bonnes raisons, il est certain que l'homme doit avoir une forte personnalité. Et l'on me disait : « les films de l'Ecole d'Ulm, que vous aimez tant, eh bien, ils sont tous influencés par lui ! Tous du Kluge ! » Voyons.

## L'ÉCOLE D'ULM

Les films de cette toute récente école de cinéma constituèrent pour moi la surprise du festival. a — ils sont supérieurs à tous ceux des autres écoles. b — supérieurs à tous les films allemands présentés en festival. c — ils ont un style commun qui les fait relever vraiment d'une « Ecole ».

L'école présentait 19 films. Parmi eux, seuls les 4 Exercices étaient mauvais (y compris celui sur *Tom Jones*, bien qu'il soit réussi, en un sens, puisqu'il parvient à être aussi mauvais que l'original), mais des 12 miniatures (de 1 à 8 min.), même la plus faible (*La Tour*) était au moins respectable. *Eisenbahner Tschoch* (essai sur des wagons — 40 mètres) est tout simplement magnifique. *Früherer Schieszstand in den Ardennen* (*Ancien lieu de tir ardennais* — 23 mètres), à l'issue de quelques lents reculs au zoom, fait se perdre dans la nuit des feuilles et des temps un lieu jadis sanglant. Très mince, mais très beau. Autre belle idée : *La Traversée de la ville* (50 mètres). Une auto, suivie au télé, parcourt les rues d'une ville, une à une énumérées. Au moment où on commence à en avoir assez, le commentaire dit : « Un communiqué nous apprend que Monsieur le Ministre a bien regagné son domicile ». Ajouter un portrait de femme, un portrait d'usine à gaz en attente de destruction, le portrait d'une vocation menacée, celui d'un musicien et une *Tentative de montage*, bel essai d'illustration du « Sag Mir wo die Blumen sind », de Marlène Dietrich.

Deux documents faisaient suite : *La Semaine de l'amitié* (12 min.), bon compte rendu des fêtes célébrant l'amitié germano-américaine dans un camp militaire (le refus de toute notation critique faisait ici figure de hardiesse) et *Visages d'une ville* (24 min.), compilation, par le son et l'image, de tous les aspects et dimensions d'une ville. Un très bon Spielfilm terminait l'ensemble : un soldat en permission vit avec sa petite amie et hésite à regagner l'armée. Problèmes. Finalement, il regagne l'armée. Cela s'appelle *Désertion*. (14 min.). Chose rarissime : le parti pris de montage recherché est ici réussi.

Que les élèves soient influencés par Kluge (professeur à l'Ecole d'Ulm), cela saute aux yeux dès qu'on a vu du Kluge. Mais comme de toute façon ils seront influencés, autant qu'ils subissent une bonne influence. Et le système Kluge serait-il limité que malgré (ou grâce à) cela, il constituerait au moins un antidote contre les mauvais systèmes. De toute façon, ceux qui ont du talent sauront tôt ou tard s'émanciper de toutes les influences, bonnes ou mauvaises. Et puis le fait est là : à l'écart de tous les courants à la mode, le groupe d'Ulm fait quelque chose qui est parfaitement original dans le cinéma allemand.

## HORS FESTIVAL

a — invité. *Der Damm* (*La Jetée*) de Vlado Kristl (long métrage) est le type même du film lancé et imposé par l'esprit d'Oberhausen. Il y eut un précédent : *Der Brot der Früheren Jahre* (*Le Pain des jeunes années*), de Vesely. Celui-ci était membre de ce Groupe d'Oberhausen (N° 163), qui, il y a quelques années, lança un manifeste fracassant qui annonçait la rénovation du cinéma allemand. Rien n'est jamais venu. Sauf ce *Brot*, qui transformait une très simple histoire de Heinrich Boll en salmigondis expérimental. La critique lança fort le film : enfin un vrai film allemand ! Entendant crier Noël, le public allemand, pour qui c'est toujours l'Avent, se rua, puis rapidement démissionna. Mais aujourd'hui, c'est *Le Pain des jeunes années* que se voit opposer Straub quand il demande le droit de poursuivre son *Nicht Versohnt*, d'après le même Boll. Car le film garde au moins son prestige d' « expérimentation ». Que Straub fasse ça, ou qu'il fasse du Bavaria, d'accord, mais autre chose : non. Donc, *Der Damm* est expérimental. Imaginez une heure dix de clignotements pendant lesquels vous entrevoyez des images d'un haut symbolisme (en général scatologique) et vous aurez une idée du film. Un peu ce que donnerait un film lettriste, amputé de ce minimum d'humour qu'ont parfois Lemaître et Isou et soigneusement châtré de tout ce qui pourrait *réellement* provoquer le public. Qu'il y ait des gens pour discuter sérieusement les « qualités » et « défauts » de ce film jusqu'à 5 heures du matin — comme ce fut le cas — voilà qui laisse pantois.

b — Refusés. Les auteurs refusés (motif : films dégueulasses !) ont rédigé, sous l'égide de J.-M. Straub, le petit manifeste suivant :

« Les journées du court métrage allemand (de l'Ouest) n'ont de sens que si elles aident à découvrir de jeunes réalisateurs (Ouest) allemands. Lenica, Kristl, Kluge, etc., ne sont pas (ne sont plus) à découvrir. Peter Nestler, si : depuis déjà trois ans, en ce pays même, le réalisateur le plus véridique et le plus assuré. Trois de ses films : *Aufsatze*, *Mülheim (Ruhr)* et *Odenwaldstetten*, furent refusés par la commission de sélection. Ainsi que le très joli (premier) film de Thome-Lemke-Zihlman : *Die Versohnung*. Et il y en a d'autres... » J.-M. S.

« La commission de sélection a refusé, cette année, des films ouest-allemands dont les auteurs avaient eu l'audace de tenir compte de la réalité. La commission de sélection s'en est ainsi strictement tenue aux règles de l'an dernier : ne choisir, autant que possible, que des films qui correspondent à l'idée qu'elle se fait du cinéma : déformation, subtile ou violente, de la réalité.

« Cette façon de voir et d'agir sous-tend une mode, dont les causes sont, ou le mépris, ou la sottise, ou la détresse. Il est compréhensible que beaucoup de réalisateurs de courts métrages se rendent à cette mode. Elle n'exige ni expériences ni engagement (rien qu'un minimum d'habileté formelle). Elle convient à la République Fédérale et devra perdurer.

« Cette mode a viré aujourd'hui à la dictature. On a un grand festival international. On montre une couple de films et l'on dit : le cinéma allemand, c'est cela, ce n'est que cela et c'est cela qui nous plaît.

« Si Mannheim, si Oberhausen, si Gloria, ou Constantin-Distribution, tous servent à la même chose, sur le même plan.

O, l'on se donne pour progressiste ; et qui jette sur la société des regards critiques !

« L'on nomme Art le camouflage du mensonge. La mauvaise conscience rend sensible : l'honnêteté devient un affront. »

(Signé) : Peter Nestler, Reinald Schnell, Dieter Suverkrupp, Rudolf Thome, Klaus Lemke, Max Zihlman, Jean-Marie Straub, Dirk Alverman, Kurt Ulrich.

Il fallait donc tenter de donner, à une partie du public au moins, une idée de ces films. Mr Wehling (avec Mr Hoffmann, directeur du festival) accorda aimablement la projection demandée (mais si vous aviez été Allemand, dit quelqu'un, vous vous seriez fait éjecter) et celle-ci (mais il vous la saboteront ! disait un critique anglais) eut bien lieu, dans le cafouillage (involontaire) mais l'essentiel fut fait. Furent projetés, *Die Versohnung*, ainsi que les films de Peter Nestler. Je n'y reviens pas (voir N° 163). Sauf à préciser que ceux-ci sont encore plus beaux à revoir, qu'ils représentent le meilleur du cinéma allemand, et que, avec *Odenwaldstetten* (réalisé pour la TV, y projeté et fort bien accueilli) Nestler semble s'orienter dans la voie néorossellinienne. On put voir aussi *Partisanen* (*Partisans*) de Dirk Alverman, film sur les soldats F.L.N. pendant la guerre d'Algérie. Ceux-ci reviennent du combat. Ils sont cantonnés dans un village protégé, revoient femmes et enfants (ceux qui en ont), se reposent ou dirigent l'entraînement des jeunes. Ce film fut refusé il y a deux ans à Oberhausen. Motif : le commentaire est trop sentimental ! De fait, la salle se tordit à plusieurs reprises, lorsque le commentaire parla des mères, des enfants, de l'école : tout ça ne faisait pas très révolutionnaire. Les autres films ne plurent d'ailleurs guère. Sauf à un petit groupe de Martiens (qui dirent : « En effet, Peter Nestler, c'est quelqu'un. ») : les élèves de l'Ecole d'Ulm.

Par ailleurs, côté jeune cinéma, cela ne va pas bien. Straub n'a toujours pas l'accord de l'éditeur de Boll, pour le tournage de *Nicht Versohnt*. Boll craint que les critiques ne nuisent à sa réputation. Or l'éditeur ne veut pas que son poulain vive dans la crainte. D'autres choses se feront-elles ? Atlas Film (qui fait quelques efforts), a bien acheté *Die Versohnung*, mais il n'est pas encore question de se risquer à produire autre chose que de l'Experimentalfilm. Ou alors ce sera du commercial, s'il faut récupérer l'argent investi à fonds perdus, avec un courage digne d'une meilleure cause, dans *Der Damm*. Outre cela, la revue « Film » pratiquement disparaît. Un éditeur l'a racheté, qui voulait la commercialiser en profondeur. Hans-Dieter Roos, rédacteur en chef, démissionna, suivi de son équipe. Quant à « Filmstudio », elle vient de disparaître elle aussi. Reste, seule en piste, « Filmkritik », pour le meilleur ou pour le pire.

Cependant, Brauner, à Berlin (qui fit bien des misères à Lang mais au moins avait eu l'idée de le faire tourner) envisage, paraît-il, d'abandonner la production de cinéma et de TV. C'est lui qui avait eu récemment l'idée de tourner une émission de TV, en collaboration avec 22 pays (scénariste pressenti pour l'Allemagne : Erich Kuby) sur le thème : que serait le monde aujourd'hui si Hitler avait gagné la guerre ? Le premier Berlinois qui entendit ça répondit : « Exactement ce qu'il est aujourd'hui ! »

Si Berlin n'était pas dans la délicate situation politico-géographique où elle est, sans doute pourrait-elle devenir un centre de cinéma qui remplacerait avantageusement ce qui en tient lieu aujourd'hui en Allemagne. Et ne serait-ce que pour cette raison : on y a plus d'humour qu'à Munich ou Oberhausen. — Michel DELAHAYE.

PETER NESTLER : ODENWALDSTETTEN

R. CINCERA : ROMÉO ET JULIETTE

# petit journal du cinéma

*Ce petit journal a été rédigé par Adriano Aprà, Jacques Bontemps, André-S. Labarthe et Luc Moullet.*

## Sélection sans vision

Avant le 31-1-64, aucun texte n'interdisait la soumission d'un film français à la Commission de Sélection pour les Festivals. Après, seuls pouvaient lui être soumis les films
- présentés par la Chambre Syndicale de la Production et titulaires de l'autorisation de production du C.N.C.,
- ou ayant reçu une avance sur recettes du C.N.C.,
- ou présentés par le C.N.C.

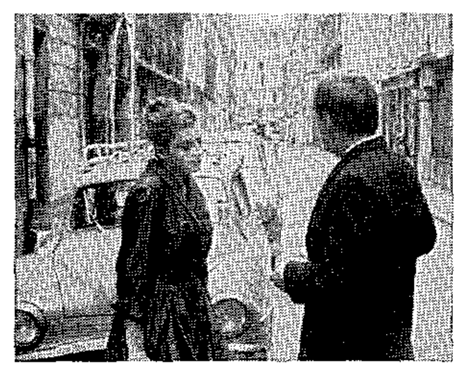
Un film sans autorisation de production pouvait donc être soumis à la sélection s'il avait reçu une avance ou s'il était présenté par le C.N.C. (présentation que le C.N.C. ne saurait guère refuser, aucune loi ne la limitant).
Le principe d'une sélection des films avant projection était donc établi, mais ne fut *pas concrétisé :* le C.N.C. avait le droit d'ouvrir ou de fermer la porte, et il la laissait entrebâillée.
Hélas, le 18-12-64, l'autorisation de production est devenue l'obligation unique pour la soumission à la Commission. Les producteurs ne reconnaissant pas la Chambre Syndicale subissent donc sa loi, l'autorisation de production dépendant d'une convention collective établie par la Chambre Syndicale et qu'ils n'ont pas ratifiée.
Admirons l'adresse du procédé. *Premier temps :* On fait accepter le principe de l'inégalité, sans l'appliquer. Personne ne peut se plaindre. *Deuxième temps :* On applique le principe, mais on atténue *solennellement la rigueur* qu'il n'a pas eue pour mieux cacher celle qu'il va avoir.
Cet ostracisme à l'égard du cinéma indépendant est contraire aux réglements de tous les festivals, dont celui de Cannes, qui « *dans un esprit d'amitié et de coopération universelle, a pour but de favoriser l'évolution de l'art cinématographique, la connaissance des œuvres de qualité* ». — L. M.



Illibatezza : Bruce Balaban et Rossana Schiaffino.

## Rogopag : Illibatezza

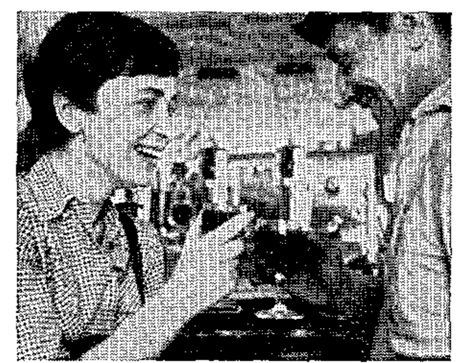
*Illibatezza*, l'épisode que Rossellini a tourné pour *Rogopag* (ressorti avec un nouveau titre : *Laviamoci il cervello*, après avoir été bloqué par la censure à cause du très beau sketch de Pasolini), est construit lui aussi sur la dialectique des apparences, dialectique dans laquelle le cinéma joue un très grand rôle. Anna Maria (Rossana Schiaffino) est hôtesse de l'Alitalia sur la ligne Rome - Bangkok ; Joe (Bruce Balaban), représentant américain de TV, cherche à créer un nouveau marché dans un pays « en voie de développement » : le Siam. Tous deux font connaissance en vol et se rencontrent de nouveau à Bangkok. Joe s'éprend d'Anna Maria, qui le repousse — mais en vain. C'est alors que son fiancé Carlo (Carlo Zappavigna), qui se trouve à Rome, lui conseille (selon la suggestion d'un psychiatre) de s'habiller et de se maquiller de façon à se débarrasser de son air « maternel » qui séduit Joe. Ainsi, Anna Maria et Joe vivent en pleines apparences : elle est « conditionnée » par le puritanisme italien qui la fait paraître timide, réservée, habillée très pudiquement; lui est un parfait « intégré » qui suit les conseils de Dale Carnegie, lit « Playboy », croit en « la fille parfaite » que célèbrent les concours de beauté publicitaires.
Au début du film, Rossellini nous présente donc deux *produits* de conditions objectives. Mais la rencontre d'Anna Maria et de Joe bouleverse l'ordre des désirs. Joe veut concrétiser ses rêves érotiques, Anna Maria veut conserver sa pureté (« illibatezza »). L'individu veut s'imposer au « décor », l'influencer; croyant atteindre la vérité, il ne fait cependant que s'entourer d'un nouveau monde d'apparences, bien que *subjectives* cette fois-ci. Mais ce passage de *l'objectif au subjectif (pour* les apparences) n'est pas sans conséquences. Il permet à Rossellini de dégager pour le spectateur la vérité de ses personnages, en démystifiant tout le côté statique, équilibré, de leurs existences. A la fin du *film, les personnages sont différents* de ceux que nous avons vus au début. Anna Maria ressent, non sans angoisse, l'instabilité propre à quiconque a été réduit, par des transformations successives, à devenir l'objet d'autrui et de ses désirs. Carlo, de son côté, assiste, furieux, tourmenté mais impuissant, à la projection d'un petit film où l'on voit Anna Maria en blonde platinée, habillée de façon provocante. Joe, enfin, se désespère devant l'image (toujours projetée) d'Anna Maria « pure ». Séquence splendide que cette dernière, qui renforce l'idée capitale de la mise en scène : la réalité comme apparence et l'apparence comme réalité. (Godard *s'en est-il souvenu dans la séquence* du cinéma des *Carabiniers* ?). — A. A.



La Boulangère de Monceau



La Carrière de Suzanne



Nadja à Paris

## Le cinéma parallèle

C'est par un hommage à Eric Rohmer que s'est ouverte la salle rénovée de la cinémathèque française rue d'Ulm. Hommage, plutôt que rétrospective, car seuls deux des premiers courts métrages accompagnaient la totalité des films que, depuis l'insuccès commercial du *Signe du Lion*, Rohmer a tournés.

Dans *Présentation* ou *Charlotte et son steak* (1951, mais post-synchronisé en 61 par Stéphane Audran, Anna Karina et l'acteur principal), J.-L.-G. est voué par ses chaussures mouillées à l'immobilité sur le paillasson d'une cuisine. Ce qui ne l'empêche pas de baratiner Charlotte qui, elle, fait cuire, puis mange, un steak. A vingt ans, J.-L.-G. y tient son second rôle et fait presque ses débuts de cinéaste. En effet, par sa seule présence, il imprime sa marque au film, Rohmer ne faisant que témoigner d'une singulière alliance d'intuition et de sensibilité qui lui permit de laisser son exercice de style être "du Godard" avant l'heure. Le ton propre à Rohmer, c'est avec *Véronique et son cancre* (1958) qu'il apparaît. Nicole Berger "tapirise" un petit garçon plus nul en calcul qu'il n'est permis. D'amusantes notations sur le cadre familial et le déroulement de la leçon environnent l'essentiel : la nullité n'entame en rien la raison de l'enfant dont la naïveté plus subtile qu'il y paraît déroute la science peu sûre de son charmant professeur. Dans ce spectacle de la logique d'une arithmétique sue par cœur, ébranlée par celle, plus souple, de l'ignorance juvénile, transparaît déjà le style qui s'épanouit dans les courts films plus récents.

Ce sont d'abord des films pédagogiques (pour la TV scolaire) ou d'information. *Les Cabinets de physique au XVIIIe siècle* est un débat filmé au cours duquel un certain nombre de précisions sont données à l'auteur par un physicien sur quelques expériences caractéristiques, ensuite réalisées lors d'un retour en arrière (c'est-à-dire à l'époque précitée). Le souci de clarté qui le gouverne rend le film passionnant. On suit attentivement l'explication lue dans les manuels d'époque, mais il suffit (c'est inévitable et très bien ainsi) qu'un seul maillon de ces longues chaînes de raison nous échappe pour que disparaisse la limpidité de l'exposé. Ne reste alors que la mise en scène toujours transparente au mystérieux spectacle de l'intelligence aux prises avec les obscurités de la nature, qui, pour être devant nous éclaircies, n'en demeurent pas moins insondables. Dans *Modifications du paysage industriel* (1964), Rohmer prouve (et ce n'est pas là un vain mot, car le film ne peut être contredit sauf avec mauvaise foi) que le bilan de cette métamorphose est loin d'être négatif. C'est un état de choses contre lequel il n'y a pas lieu de fulminer mais qu'il s'agit seulement de comprendre, dont il faut saisir le meilleur. Ainsi la beauté austère et pourtant évidente d'immeubles récents, de chantiers de construction, d'amas de ferraille, ne demandait qu'à être soulignée. Jadis, un temple grec, une cathédrale, étaient beaux *en plus* du sens (mais *parce qu*'ils en étaient chargés) que leur conféraient les dieux, la piété, le respect, l'autorité et autres vocables oubliés aujourd'hui au profit du seul « tête-à-tête » de l'homme et de l'objet, gouverné par les exigences de la technique. Le monde industriel en est le résultat désolé et désolant à bien des égards, mais qui acquiert ainsi une beauté qui lui est propre. A la rigueur des images de Rohmer répond l'infinie précision — au-delà de ses belles circonvolutions — du commentaire. Elles ne sont pas sans émouvoir, car à cette étrange beauté du monde moderne s'ajoute — sans que soit pourtant lancé le moindre anathème — une anxiété que semblent s'acharner à combattre en vain tant de louanges justifiées. Au départ, commentaire sur la cité universitaire, *Nadja à Paris* (1964) évoque en fait la vie d'une seule étudiante américaine qui commente le film et que Rohmer suit dans les endroits parisiens qu'elle a coutume de fréquenter. L'admirable spectacle qu'il nous offre est celui de la confrontation d'une vision de Paris que nous ont déjà livrée bien des grands films américains, à la réalité, ou plutôt à l'image que *nous* en avons, image qui n'est ni plus juste ni plus fausse que l'autre, mais différente. Le commentaire de Nadja guide le cinéaste vers une vision mythologique tandis qu'il filme ce qu'il voit : le Saint-Germain du *Signe du Lion* et non celui de *Funny Face*, tous deux captivants en eux-mêmes, mais qui gagnent à être ainsi opposés.

Ces trois films portent un coup que l'on voudrait mortel à la ruineuse distinction établie entre « film de commande » et « film d'auteur ». Si le point de départ en est imposé, voilà bien malgré tout les plus personnelles variations qui soient. Notons d'ailleurs que les sujets traités furent tous évoqués plus ou moins directement par Rohmer écrivain (je ne connais d'ailleurs pas d'œuvre critique — celle de J.-L.-G. exceptée — qui annonce autant que la sienne les films à venir). L'apparente neutralité des sujets qu'il aborde lui permet paradoxalement de se livrer davantage. Le thème, au départ assez impersonnel, rassure suffisamment la pudeur de l'auteur pour que son discours, paré de toutes les apparences d'une objectivité très détachée, puisse se permettre des accents dont la sincérité n'échappe pas.

Par leur nature même, il devrait en être tout autrement des deux contes moraux déjà tournés (ils doivent être six). Mais, tout l'effort de Rohmer dans *La Boulangère de Monceau* et *La Carrière de Suzanne* (1963) tend à compenser par la distance qu'instaure le regard de moraliste le caractère personnel, voire autobiographique, du sujet. Ce que j'aime par-dessus tout chez lui et qui rend ses films incomparables, c'est ce conflit que nous retrouvons tous plus ou moins en nous-mêmes, entre une sensibilité qui ne demande qu'à s'épancher et une raison qui sans cesse la contraint jusqu'à lui forger le masque nommé personnalité. Parler de Rohmer m'autorise à citer ici Alain : « Paraître est un chemin vers l'être et peut-être le seul. » Il serait imprudent de réduire l'importance de ces deux films aux quelques lignes d'un écho, mais sans doute est-il légitime — puisqu'ils y invitent — d'en tirer dès maintenant une moralité. Je la vois double.

D'abord, la proximité quotidienne du bien et du mal tient à l'insignifiance apparente des objets en lesquels ils s'incarnent. Il n'y a pas d'actes dénués d'importance en eux-mêmes, et il y va à chaque instant (lors même pour le dandy du choix d'une cravate) du bien et du mal. Les héros rohmériens sont à la recherche d'une *certaine* femme ou idée de la femme qui *seule vaut*. Cette décision devient engagement profond, *choix* au sens fort, après seulement qu'ils ont dû s'en détourner. Peut-être n'est-il possible d'aller au vrai qu'en se fourvoyant au préalable, peut-être n'aperçoit-on *sa* vérité qu'en faisant l'épreuve de son contraire.

Ensuite, ces films marquent l'avènement d'une tentative cinématographique pour renouer avec la *tradition*. Le cinéma s'y fraye un chemin non seulement du côté de sa propre histoire (c'est le cas de tous les cinéastes cinéphiles), mais aussi du côté des moralistes et du classicisme français. Dans le marasme (dont nous avons récemment tenté d'évaluer le degré d'obscurité) de notre cinéma, ils sont parmi les rares points lumineux. « Le 16 mm, c'est le format de l'avenir », dit B.S., leur producteur. L'espoir nous vient effectivement aujourd'hui de cette œuvre en marge qu'élabore, avec la tranquillité du sage, Eric Rohmer. J. B.

# Chronique de la Télévision

A lire les chroniques spécialisées, le critique de télévision ne connait que deux attitudes (critiques) : il applaudit ou il s'indigne. De ce point de vue son rôle est clair : il est le représentant du public auquel il s'adresse, le haut-parleur qui *amplifie et* fait connaître à qui de droit les réactions de ses lecteurs dont il assure que les siennes propres ne *sont* que les fidèles reflets. C'est ce qui explique à la fois qu'il se sente investi d'une fonction sacrée (un peu comme *nos* députés) et qu'il ait un pouvoir si grand sur la direction des programmes télévisés. D'où, aussi, cette sorte de fétichisme du direct (en dépit de sa nette regression au sein des programmes) qui lui fait découvrir le privilège de la *télévision* — en tout cas l'un de ses charmes les plus singuliers — dans cette extraordinaire collection de « moments » qui sont comme les derniers vestiges d'une télévision naïve, tout émerveillée encore de son principe. (*Moments qui se* traduisent, sous la plume des critiques, en des formules d'un manichéisme simplifié. Ils provoquent soit l'émerveillement, soit la répulsion.

Cette forme de *critique, faut*-il le dire, n'a que fort peu à voir avec ce que les lecteurs des *Cahiers* attendent de la critique. Car enfin qui s'est donné la peine d'analyser par exemple les raisons qui font que *Citizen Kane* passe *admirablement* le *tube*, comme on a dit, et qui s'est à cette occasion posé le problème, tout de même central, de l'espace à la télévision ? Quel est le critique qui s'est préoccupé des rapports qu'il pouvait y avoir entre l'excep*tionnelle lisibilité de l'image* et l'emploi, dans sa distribution, d'une technique de prise de vues à objectifs à courtes focales? Dans le même ordre d'idées, quel critique s'est sérieusement demandé quelle solution à ce même *problème de l'espace* apportaient les recherches graphiques d'Averty dans l'utilisation des noirs et des blancs en à-plat (renversant la manière que nous avons habituellement « d'inventer » l'espace en allant du sens à la *forme*)?

Mais le critique est paresseux et trouve toujours des excuses à sa paresse — à commencer par la prétendue répugnance de ses lecteurs à tout déploiement de termes techniques (comme si ces termes étaient *d'un abord plus difficile* que n'importe quel vocabulaire sportif). Et à ce propos n'est-il pas curieux que le seul terme technique à être passé dans les usages de la critique soit le terme de « gros plan »? Il est vrai que le mot a perdu *ici tout pouvoir descriptif* au profit d'une efficacité magique que tout le monde comprend : le gros plan, c'est le coup de poing, Ô Griffith!

Cette paresse a bien d'autres conséquences. Prenez le domaine des émissions drama*tiques. A lire nos critiques*, ce domaine se hiérarchise comme un tympan roman. Au centre, une trinité sacro-sainte, la trinité Barma-Bluwal-Lorenzi, entourée d'une poignée d'apôtres : Loursais, Kerchbron, Lessertisseur, Spade et *quelques autres*. A *leurs pieds*, une vingtaine de personnalités diverses, qui se rangent les unes parmi les élus, à la porte du paradis (à leur droite), les autres parmi les damnés, faisant queue à l'entrée de l'enfer (à leur gauche).

Il est évident que ce tableau, qui avait un certain sens il y a quelques années, n'en a plus guère aujourd'hui, non seulement à cause de l'arrivée de nouveaux réalisateurs mais surtout parce que la dramatique télévisée est passée depuis lors par un certain nombre d'avatars qui remettent chaque jour en question l'immuabilité des valeurs ac*quises*.

Bien entendu, le talent d'un Lorenzi ou d'un Bluwal demeure sans commune mesure avec celui d'un Spade ou d'un Barma. Ce que j'affirme, c'est que ces personnalités appartiennent à un âge révolu de *la télévision* — à *ce* que j'ai appelé son *ère d'appropriation*. Bluwal, Lorenzi et leurs pairs *s'approprient* un patrimoine culturel (théâtral, mais aussi littéraire lorsqu'il s'agit d'adaptations de romans) qui préexiste à la télévision. Au *sens propre et nullement* péjoratif du mot, ils le *vulgarisent*. Car lorsque Bluwal ou Lorenzi « réalise » une pièce de Synge ou de Tchékov, il ne fait pas autre chose que d'en donner une représentation, exactement comme fait la Comédie Française bien qu'avec d'autres moyens et surtout un tout autre auditoire. Comme le *soulignent* fort bien les génériques de Lorenzi, le réalisateur de dramatique se livre à un double travail : la mise en scène (au *sens* où on l'entend au théâtre) et la réalisation, c'est-à-dire la transmission technique du spectacle *selon un certain* choix effectué parmi les moyens propres à la télévision (film ou direct, gros plan ou plans américains, etc.).

*Mais cette réalisation* technique ne suffit pas à faire du réalisateur de dramatiques, un créateur fondamentalement différent du metteur en scène de théâtre, car, au fond, un même souci moral anime Jean-Louis Bar*rault et Lorenzi*, une même piété professionnelle : le respect des œuvres. Et c'est ce respect, n'en doutons pas, qui a valu à Bluwal et Lorenzi leur réputation auprès de la critique spécialisée et en a fait les gardiens officiels de la Culture à la Télévision — fonction qu'il n'est pas question de leur ravir (d'autant moins qu'ils l'ont assurée avec une remarquable conscience) mais dont il est peut-être temps de mesurer l'insuffisance.

En dix ou quinze *ans* et à force de respect, Bluwal, Lorenzi et quelques autres n'ont réussi qu'à clôturer le champ d'exercice de la dramatique télévisée en refaisant indéfiniment le chemin qui les conduit de la « mise en scène » à *la* « *réalisation* » *et sans* même se demander si réaliser et mettre en scène devaient perpétuellement entretenir entre eux les rapports qu'ils avaient *une fois établis*.

Ceci à titre d'exemple, et pour illustrer la nécessité d'une critique un peu mieux pénétrée de sa mission.

*Je sais bien que* deux arguments ont seuls jusqu'ici trouvé grâce auprès des cinéphiles en faveur de la télévision : les reprises de films anciens et l'obligation « d'en passer par là » pour continuer à suivre la carrière de cer*tains réalisateurs* comme Rozier ou Rohmer. Il en est d'autres que je n'énumerai pas mais dont, j'espère, l'évidence se fera sentir au fur et à mesure du développement de cette chronique. Quelle chronique? C'est ce qui *reste* à examiner.

Et tout d'abord puisque ces *Cahiers* sont une publication mensuelle, nous voudrions jeter les bases d'une critique qui tirât parti de ce qui, à première vue, pourrait passer pour un inconvénient : la pé*riodicité* de la *revue*. Aussi bien serait-il absurde et vain de vouloir concurrencer ici les formes de compte rendu à l'honneur dans les quotidiens et hebdomadaires qui, d'ailleurs, atteignent parfaitement les buts que *l'actualité* leur *assigne*.

Notre chance, au contraire, c'est le *recul* dont nous disposons, et ce recul doit s'effectuer premièrement au profit de la réflexion critique — entendez non pas, sans doute, d'une doctrine, mais de l'exa*men attentif et réfléchi* des œuvres aux antipodes de l'impressionnisme qui fait le charme et les limites de la critique au jour le jour. Ce sera là notre premier objectif : l'analyse des œuvres *dans leurs particularités*.

*Le second concerne* l'ensemble de la programmation pendant une durée donnée. Ce n'est pas en effet, le moindre avantage de ce recul dont nous parlions que de nous permettre de porter des jugements *en liaison les uns avec les autres* et de dégager ainsi certain nombre de lignes de force. Pendant les deux années écoulées, par exemple, trois pénomènes ont, très nettement, dominé l'ensemble des émissions : l'offensive des textes originaux, le renouvel*lement des variétés*, la qualité croissante des films présentés.

Un mot encore. La formule que nous vous proposons aujourd'hui ne doit pas être tenue pour définitive. Elle est certainement améliorable : elle *sera donc améliorée*.

André S. LABARTHE.

## Réussite

*Stranded* (*Echoués*, 1964) de l'américaine Juleen (1937) Compton, c'est d'abord une chronique de la vie errante — croisière grecque privée — des américains d'Europe, avec leur prise de conscience, souvent *tragique*, de leur échec, de leur inutilité, de leur besoin moral du travail et de la norme. Mais cette lucidité, à l'encontre des films conventionnels, ne préfigure aucun changement : ils reviennent très vite à leur tranquille *jouissance* de l'instant, d'où notre plaisir jamais interrompu, et le cycle alternatif continue...

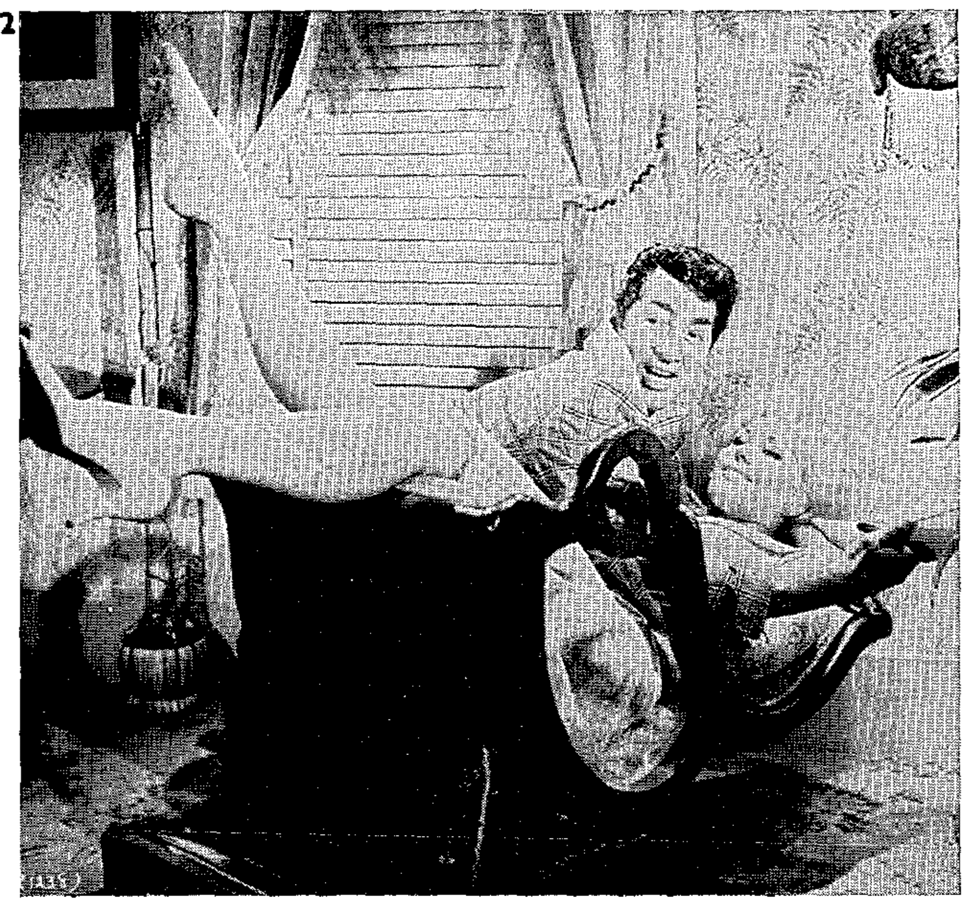
Les audaces calmes sont les plus neuves, on ne pense jamais que c'est une resucée de *Jules et Jim* alors qu'on ne *devrait cesser* de le penser, et l'on admire la simplicité avec laquelle cette poétesse de productrice - scénariste -réalisatrice-star filme la promiscuité, le pansexualisme, fait ressortir la vie de ses acteurs, le charme qu'elle leur trouve et l'hu*mour très moderne* qu'elle leur prête, se met toute nue (première fois que l'on voit, le et la, metteur en scène effectivement tout nu dans son film) et fait merveilleusement le guignol tout au long de ce film chatoyant, que j'espère revoir à *Cannes* ou en Art et Essai : c'est le meilleur film américain non hollywoodien. — L.M.

# *Les meilleurs films de l'année 1964*

| | *cahiers* | | *lecteurs* |
|---|---|---|---|
| 1 | **Bande à part** | 1 | **Une femme mariée** |
| 2 | **Gertrud** | 2 | Marnie |
| 3 | Marnie | 3 | **Les Parapluies de Cherbourg** |
| 4 | **Une femme mariée** | 4 | **Le Silence** |
| 5 | **Man's Favorite Sport ?** | 5 | **Bande à part** |
| 6 | **Le Désert rouge** | 6 | **Le Désert rouge** |
| 7 | **America, America** | 7 | **The Servant** |
| 8 | **Le Silence** | 8 | **La Peau douce** |
| 9 | **Toutes ses femmes** | 9 | **Man's Favorite Sport ?** |
| 10 | **The Servant** | 10 | **America, America** |
| 11 | Les Parapluies de Cherbourg | 11 | David et Lisa |
| 12 | La Peau douce | 12 | Gertrud |
| 13 | Wagonmaster | 13 | Le Journal d'une femme de chambre |
| 14 | La Passagère | 14 | A Distant Trumpet |
| 15 | The Patsy | 15 | Dr Strangelove |
| 16 | A Distant Trumpet | 16 | Cheyenne Autumn |
| 17 | Les Fiancés | 17 | The Damned |
| 18 | Thomas Gordeiev | 18 | La Passagère |
| 19 | Dr Strangelove | 19 | The Patsy |
| 20 | The Damned | 20 | Judex |
| 21 | Pour la suite du monde | 21 | Wagonmaster |
| 22 | La Jetée | 22 | La Jetée |
| 23 | My Fair Lady | 23 | Thomas Gordeiev |
| 24 | Le Terroriste | 24 | Toutes ses femmes |
| 25 | David et Lisa | 25 | Les Fiancés |
| 26 | La Punition | 26 | La Vie à l'envers |
| 27 | Le Journal d'une femme de chambre | 27 | Le Terroriste |
| 28 | Le Temps s'est arrêté | 28 | A Hard Day's Night |
| 29 | The Cool World | 29 | The Cool World |
| 30 | La Bataille de France | 30 | La Femme du sable |
| 31 | La Femme du sable | 31 | My Fair Lady |
| 32 | Cheyenne Autumn | 32 | Freud |
| 33 | Cyrano et d'Artagnan | 33 | The Killers |
| 34 | A Hard Day's Night | 34 | Le Temps s'est arrêté |
| 35 | La Forteresse cachée | 35 | Lucky Jo |

1

2





3



4

# le cahier critique

**1** ROBERT ROSSEN :
Lilith,
Jean Seberg.

**2** BILLY WILDER :
Kiss me, Stupid,
Dean Martin, Kim Novak.

**3** FRANK TASHLIN :
The Disorderly Orderly,
Jerry Lewis, Everett Sloane.

**4** PIERRE ETAIX :
Yoyo,
Pierre Etaix.

# *Chevalier de Poplar Lodge*

**LILITH (LILITH)**, film américain de ROBERT ROSSEN. *Scénario :* Robert Rossen d'après le roman de J.-R. Salamanca. *Images :* Eugène Shuftan. *Musique :* Kenyon Hopkins. *Décors :* Gene Callahan. *Montage :* Aram Avakian. *Interprétation :* Warren Beatty, Jean Seberg, Peter Fonda, Kim Hunter, Anne Meacham, James Patterson, Jessica Walter, Gene Hackman, Robert Reilly. *Production :* Robert Rossen-Centaur Pro. 1964. *Distribution :* Columbia.

Dès que la silhouette légèrement voûtée de Vincent Bruce se dirige, sur l'allée ombragée qui conduit à Poplar Lodge, vers la fenêtre derrière laquelle, immobile, l'attend Lilith, il ne fait aucun doute qu'il accomplit là un chemin irréversible, maléfique et troublant, comparable à celui qui, dans *Vertigo*, ramène Scottie vers la vieille Mission espagnole ou, dans *Vampyr*, contraint David Gray au rendez-vous des fantômes : lieux propices à l'accomplissement d'un drame auquel, de tous temps, ils s'offraient pour théâtre et dont seuls, jusqu'alors, faisaient défaut les acteurs. Tel le promeneur de Georg Trakl, Vincent, somnanbulique, marche vers l'asile, déjà *hanté*, déjà guidé par « la voix d'oiseau de cet être aux morts pareil... C'est souvenir de bête et d'arbre »...

L'asile, — le roman, assez médiocre, de J.R. Salamanca, nous en avertit dès les premières lignes — a obsédé l'enfance de Bruce, nourri son rêve et ses terreurs. Dépouillant le livre de son caractère outrageusement explicatif, Rossen s'attache exclusivement, d'emblée, à inscrire ce rêve et ces terreurs sur le visage de Vincent, sur sa démarche. (Et c'est déjà le lieu de lever les malentendus qui s'attachent généralement au physique de Warren Beatty : cet acteur, on le sait, a le don d'irriter ceux qui ne voient en son jeu que tics prémédités ou conventions dramatiques new-yorkaises ; en vérité, un œil attentif a tôt fait de se convaincre, au contraire, d'une transposition minimale, en lui, des états *paniques* : il est même difficile, parfois, d'imputer certains réflexes à l'habileté, pourtant stupéfiante, de Rossen, et vérifiable sur tous les autres comédiens. Entendons que Beatty *joue* aussi peu que possible, et témoigne ici encore, après *Splendor in the Grass*, d'une fusion si totale de sa propre apparence en celle du personnage représenté — personnage, ici et là également vulnérable aux blessures de la chair comme à celles de l'esprit — que le concept dramaturgique s'efface devant l'évidence de sa soumission aux égarements des sens. Vincent, ainsi, *est* la folie, dès la première image, et le film décrit une dégradation à laquelle la figure ambivalente de Lilith sert tout autant de prétexte que d'emblême.) Par ce biais, Rossen dévoile moins le processus d'une contagion que celui de tout amour, et qui préside à la naissance de chaque couple : la névrose est ici, comme chez Hitchcock (*Spellbound*, *Marnie*), davantage chiffre poétique qu'élément de rupture ou exigence de singularisation extrême des personnages. Et *Lilith* n'est pas le théâtre d'une opposition formelle, manichéenne, entre l'univers « raisonnable » et celui de la déraison, mais bien le champ privilégié d'un affrontement de forces dissemblables et parentes ; à preuve le schéma des rapports entre Beatty, Jean Seberg et Peter Fonda, rapports ailleurs qu'à Poplar Lodge conventionnels, mais sensibilisés, poétisés et dramatisés par la grâce du seul lieu. Une fois traversé le miroir des certitudes quotidiennes, s'instaure un autre équilibre, s'établissent d'autres lois (même pas *inversées*, comme celles de la seconde partie d'« Alice » : Vincent possède tout naturellement le *mot de passe* qui l'accrédite auprès des médecins comme auprès des malades. De *tous* les malades, et non de la seule Lilith : cf. la petite conversation au sujet de Dostoïevsky, ou la partie de ping-pong avec Stephen Evshevsky (Peter Fonda). Seule réticence : la lesbienne, et l'on voit bien pourquoi. Ce n'est qu'une fois accepté par l'étrange communauté qu'il reconnaît pour sienne, que Lilith l'appelle à elle, se l'attache, et le résorbe progressivement dans son propre univers. C'est alors, sous sa forme la plus fascinante, que la folie de Vincent s'incarne, et qu'il s'abandonne à ses ténèbres délicieuses : « *En camarade tendre un ange rose vint à lui, si près qu'il s'assoupit comme une bête calme à la nuit ; et il vit le visage étoilé de la pureté* ». (G. Trakl : « De rêve et de ténèbres étreint ».) Lilith, ou la première femme : naturelle, donc abominable, comme l'a dépeinte Baudelaire. D'elle procèdent la Connaissance et la Malédiction, selon la tradition talmudique. Dans le film, c'est Vincent qui l'appelle, le premier, ainsi. « You call me Lilith », lui répond-elle, mi-étonnée, mi-ravie, et ce prénom a vertu immédiate de code, suffisant à forger leur complicité. Vincent croit ce code exclusif, et malgré un premier avertissement (l'épreuve imposée, pendant le pique-nique, à Stephen) il cède au vertige du bonheur, son désir même se fortifie des obstacles. Il devient, d'amour, semblable au Chevalier des romans courtois, et la joute de Kingston cristallise son offrande et sa servitude : pour sa dame, désormais, « Chevalier de Poplar Lodge ».

Apparaît alors clairement sa démence : celle d'avoir rêvée Lilith accessible. Dans sa chambre, au-dessus de son lit, une étrange formule pourtant la préserve d'être possédée (formule que rien ne vient élucider) : HIARA PIRLU RESH KAVAWN, car on ne possède pas le désir, et Lilith est désir, et faim sans limites... « Mes faims, tournez. Paissez, faims, — Le pré des sons ! — Attirez le gai venin — Des liserons... » Lilith est poème, musique, pièges : quelques touffes d'herbe en guise de pastels, le plus beau des tableaux, le plus éphémère, car comme elle, non *fixé* (d'ailleurs, on ne le voit pas, à l'inverse des travaux des autres malades, qui ornent les murs de l'asile).

Rossen (et Shuftan, Seberg, Hunter, Fonda, Avakian, tous admirables et nécessaires), illustre ainsi le double visage de la beauté, trop innocent, trop coupable : l'idée de faute, que récuse l'enfance protégée de Lilith et l'accélération vertigineuse qui la précipite à sa perte, est prise en charge par Vincent, contraint à de dérisoires et terrifiantes compensations, tel le vol de la poupée (laquelle, plongée dans l'aquarium, laisse présager de la nature du malheur tout proche), ou celui du cadeau de Stephen, acculant ce dernier, plus faible et plus fort que Vincent, au suicide. Film de crise, de lumières et de pulsations, *Lilith* ne saurait être, comme *Splendor in the Grass* auquel on pense parfois, lié pareillement à un sentiment de *durée*, et la toile d'araignée schizophrène indique assez le poids de la menace, son issue mortelle et troublante, quand le désir extrême ne peut que se détruire lui-même, et rendre à l'*immobilité* totale un fatal inassouvissement : prostrée au pied de son lit, parmi le désordre panique de sa chambre, Lilith, une fois consommées ses fabuleuses fêtes de la faim, a franchi le pas de la terreur, de la « folie qu'on enferme ». Alors commence, au dernier plan, le vrai calvaire de Vincent, chevalier désormais foudroyé, prisonnier d'un éblouissement ineffaçable, et que seul perpétuera le rêve : *sa* folie. — Jean-André FIESCHI.

# *Le nombril du monde*

**KISS ME STUPID (EMBRASSE-MOI IDIOT)** film américain en Panavision de BILLY WILDER. *Scénario :* Billy Wilder et I.-A.-L. Diamond, d'après la pièce « L'ora della fantasia » d'Anna Bonacci. *Images :* Joseph La Shelle. *Musique :* André Previn, chansons de George et Ira Gershwin. *Décors :* Edward G. Boyle. *Montage :* Daniel Mandell. *Interprétation :* Dean Martin, Kim Novak, Ray Walston, Félicia Farr,. Cliff Osmond, Barbara Pepper, Doro Morande, Howard Mc Near, Henry Gibson. *Production :* Billy Wilder, 1964. *Distribution :* Artistes Associés.

*PRÉAMBULE.* — Trois manières de toucher les cartes. En donner 48. Les amateurs jubilent. Nécessairement, les joueurs se cassent la gueule. Ainsi procède Marker dans *Joli Mai.* Deuxième temps, elles sont biseautées. A condition de savoir les manier, tout un chacun gagne au moins une fois. C'est gentil mais le résultat désole. Voyez *Le Bonheur.* Wilder, lui, joue franc jeu. 52 cartes. A chacun de les utiliser au mieux. Qu'importe alors qui triche, l'essentiel est que ce ne soit pas le donneur.

*Après les cartes, le territoire.* C'est donc le moment de vider son sac. En vrac, je cours le risque de vous effaroucher. Et ça, ça ne me tente pas. Ajustons par conséquent notre tir et montrons patte blanche. Le ciné, c'est pas mal, mais la vie, c'est mieux. Par bonheur, un fil les relie, le marxisme. Le petit malin qui croyait bien nous prendre, s'esclaffe le premier. Le second (remarquez mon souci de ne point présenter des vérités unilatérales) soupire : il nous refait le coup de Domarchi. Puisque c'est dit, c'est fait, fonçons. Eh bien oui, c'est de Marx et Wilder que je vais discourir maintenant. Mais en pareilles occasions, l'usage commande la *solennité. Cinquante centimes en l'air.* Pile ou face ? Pile... j'ai perdu. Vaugelas à moi !

1^er^ *ACTE.* — En octobre 1956, sous le titre « le fer dans la plaie », paraissait, dans le Nº 63 des C. du C., un article de Jean Domarchi. Son objet ? Examiner l'attitude de la critique marxiste en face du cinéma américain. Neuf ans après, il me semble utile de revenir sur ces remarques. A cet effet, nous distinguerons deux parties dans cette étude. D'une part, la critique véhémente d'une pratique « déformée » du marxisme ; d'autre part, Hollywood reflet de l'univers américain. Ceci posé, nous admettrons que la sous-estimation du cinéma américain par la critique marxiste d'alors, conséquence d'une déformation stalinienne de l'idéologie, ne doit pas prendre le pas sur d'autres considérations. C'est-à-dire qu'il serait ridicule de consacrer nos efforts à une polémique stérile alors que l'article de Domarchi véhicule un certain nombre d'idées générales du plus haut intérêt. Les unes après les autres, énonçons les, car elles recoupent, toutes, une attitude exemplaire.

1) « Le réalisme suppose une objectivité dans la manière de voir et de décrire que la révolution exclut. » (p. 21).

2) « Envisagé en toute rigueur le programme réaliste tel que Saint-Réal le conçoit aboutirait à *présenter en vrac* au lecteur ou au spectateur un certain nombre de *comportements* qu'il lui laisserait le soin d'expliquer. » (p. 22).

3) « En cinéma comme ailleurs, l'antinomie

entre le réel et le rêve, entre la réalité et la vérité est la source inépuisable de toute création artistique. » (p. 22).
La deuxième citation permet de situer la source des erreurs domarchiennes. En effet, pour combattre les effets du stalinisme en art, Domarchi reprend à son compte les réductions opérées par Lukacs dans le roman. A un dogmatisme, on en oppose un autre. Le typique, conséquence de l'analyse non-dialectique des romans de Cervantes et Balzac, est recherché. Et comme le cinéma semble être la continuation du roman sous d'autres formes, on exclut tout ce qui ne vérifie pas cette hypothèse. Or, c'est là oublier qu'il existe différentes formes romanesques et que le cinéma, tout comme la littérature, est à la recherche d'autres catégories artistiques. Si nous faisions nôtres les présupposées domarchiennes, il va sans dire que nous abandonnerions aussi bien Rossellini que Godard, Kazan que Penn. On voit le poids d'une telle restriction. Soulignons encore que le « en vrac » de Domarchi ne correspond nullement au « programme » de Saint-Réal et Stendhal, mais qu'il traduit son refus d'examiner de plus près la complexité d'une telle démarche.
Associons pour un temps les citations 1 et 3. Le réalisme, ce n'est pas l'objectivité mais la vérité. De ce fait, n'existe pas d'antinomie entre la réalité et la vérité pour le réalisme puisque c'est la réalité vraie (nous verrons plus loin pourquoi). Ensuite, la révolution, envisagée d'un point de vue marxiste, présuppose l'objectivité. C'est parce que Marx a, comme on dit, remis la philosophie sur ses pieds, qu'il en est arrivé à l'idée de révolution.
Pour nous résumer, nous écrirons que le réalisme c'est bien sûr vérité et art, réalité et œuvre, mais aussi, comme la vérité et l'art sont relatifs (temps, moment), le réalisme relève des trois termes suivants : réalité-œuvre-spectateur.
Maintenant, quel est le sens de vrai ? En art, il est synonyme de nouveau sinon il risque d'être un poncif. Mais, pour autant, il y a différentes façons de présenter la même vérité (la perte du moi dans *La Peur* de Rossellini, *Le Destin de Madame Yuki* de Mizoguchi et *Une femme mariée* de Godard). Ainsi l'art oublie-t-il difficilement l'Histoire. En effet, le spectateur, selon les périodes de sa vie, est plus sensibilisé à une certaine manière de voir les choses qu'à une autre. En ce moment, l'épopée se fait rare. L'épique d'Eisenstein et celui d'Hollywood ont vécu. Ce qui ne signifie pas que de telles approches ne soient plus réalistes. On peut envisager, par exemple, le cas d'un film épique à contre-courant du cinéma moderne. Réussi, il tendrait à prouver que le réalisme c'est la révolution permanente du cinéma.
*IIe ACTE.* — Dans la seconde partie de son article, bien qu'il s'embarrasse une fois encore de déformations dogmatiques sur l'utilité du cinéma (que peut nous faire l'absence de solutions dans l'œuvre de Mankiewicz ? Le 24 images-seconde aurait-il pour Domarchi la mission de conduire la révolution à son terme ?) et réduise quelquefois l'art à l'information (que devient alors le créateur ? L'esthétique est-elle idéologie ?), Domarchi dresse un bilan thématique assez juste pour qu'aujourd'hui il soit le lot de tous. On peut cependant s'étonner que cette disparition de l'être au profit de l'apparence (idée judicieuse) lui fasse préférer *Le Grand Couteau* (cité) à *Sept ans de réflexion* (oublié), Aldrich à Wilder. En admettant que ce lapsus soit le fruit d'une époque, le préambule à l'entretien Wilder (réalisé en août 1962 par Domarchi et Douchet) ne corrige rien puisque « son œuvre (...) n'est pas de celles que nous plaçons le plus haut ». Est-ce à dire que la critique, peu importe sa motivation, ne saurait se préoccuper de Billy Wilder, que nous aurions du mal à admettre Minnelli à côté du grand Billy ? Cet a-priori ne favorise pas le cinéma. Supprimons-le.
Pour comprendre les lois auxquelles l'œuvre de Wilder obéit, encore faut-il les mettre en évidence. Les faire surgir. Parons au plus pressé et opérons en son sein trois saignées. Ou plutôt trois groupes. Compte tenu que je n'ai pas vu *Les Cinq secrets du désert* et *Mauvaise graine*, je rangerai dans les « pas de doute, ils sont mauvais » les films suivants : *Un, deux, trois* (1961), *Témoins à charge* (1958), *L'Odyssée de Charles Lindbergh* (1956), *La Valse de l'Empereur* (1947), et *Assurance sur la mort* (1945).
Les échecs sont trois : *Le Gouffre aux chimères* (1951), *Boulevard du crépuscule* (1950) et *Le Poison* (1945). Les raisons d'un tel choix ? C'est qu'il nous semble que Wilder est grand lorsque la réalité qu'il interprète n'est soumise à aucune distorsion (*Un, deux, trois*) et exclut toute grandiloquence (*Témoin à charge*). Son art en équilibre ne peut souffrir la surcharge, qu'elle provienne d'un manque d'information (premier groupe) ou d'une théâtralisation excessive du jeu des acteurs (deuxième groupe). Et ce n'est pas *Boulevard du crépuscule* qui nous contredira puisque son sujet est précisément la peinture de la démesure. Alors qu'est-ce qui fait courir Billy ? Réponse : ce qui ne le fait pas chuter ! Suit une liste de dix films (consultez une filmographie). Désormais, il est grand temps d'en dire plus, de donner une justification à ce qui n'est peut-être qu'un mouvement d'humeur. Donc de revenir au particulier, *Embrasse-moi idiot*, et aux généralités de la Trinité (*Sept ans de réflexion*, *La Garçonnière* et *Irma la douce*).
IIIe ACTE. — Immoral, *Embrasse-moi idiot* corrige tous les essais malheureux des portraitistes des cœurs et des âmes, des métaphysiciens de l'amour. D'où réaction de la critique : scabreux. C'est que Wilder n'y est pas allé par quatre chemins : il a jeté aux orties le trio classique pour lui préférer le quatuor ; or le « critique de la vieille roche », pour parler comme Balzac, n'aime pas être dérangé dans ses habitudes : ne fit-il pas naguère un sort aux quatuors de Beethoven. Immoral, *Embrasse-moi idiot* l'est logiquement dans sa dramaturgie. Zelda, la légitime, tape sur les fesses de Dino sous la douche. Ce qui l'autorise à demander : « Hé vous, quand verrais-je votre femme ? » Polly, la doublure, sur le canapé, en guise d'entrée en matière, lui caresse les doigts. Dupe, Dino partage ce sort avec Joe E. Brown de *Certains l'aiment chaud* (l' « amant » de Jack Lemmon travesti) et le Ray Milland d'*Uniformes et jupons courts* (Ginger Rogers se faisait désirer sous les traits d'une gamine. Art de la tromperie à des fins amoureuses, le cinéma de Wilder repose sur un principe égal à celui des comédies de Marivaux. Le page est une femme que la comtesse conquiert... Et le monde tremble de changer de base.
Immoral, *Embrasse-moi idiot* infirme la morale praticable. Déjà *Sept ans de réflexion* et les petits matins new-yorkais dans lesquels Jack et Shirley se précipitaient l'un vers l'autre (*La Garçonnière*) confondaient la médiocrité générale de l'american way of life. Comme toujours, le désenchantement, conséquence d'une époque transitoire, se traduit par le refus des genres. « Il n'est pas rire sans pleur », écrivait Molière à Louis XIV, tout en s'empressant de corriger quelques jours après qu'il fallait « châtier les mœurs en riant ». Comparez avec Wilder. Devant son ami Millsap, médusé, Orville dénonce, véhément, les méfaits du gang Sinatra-Martin et consorts. Et il part à la reconquête de sa maison. Enfonce la porte, pénètre dans la chambre et ne trouve personne... Drame et comédie s'enchaînent sans rémission ; notre point de vue s'en trouve modifié, Orville n'est plus J comme Jobard mais J comme Jérémie. Il est homme. S'adressant à Polly, il l'invite à se coucher : « Mme Spooner, je vous attends. » Bref, tendrement, chacun, pour un soir, fera l'amour à sa chacune... Dino chantera « Sophia », Polly achètera sa voiture et Zelda Orville. Jusqu'à quand ?
*EPILOGUE.* — Les acteurs sont des robots, répète, à longueur d'années, le théoricien d'en face. Mon œil ! Observez Kim Novak lorsque Dean Martin (de son vrai nom Dino Crocetti) lui offre un bouquet et fait la causette à Ray Walston (le « Martien favori » des téléspectateurs yankees) : ne sachant qu'en faire, très godiche, elle le passe d'une main à l'autre, le triture pour finalement, cachette suprême, le mettre entre ses deux seins. Le cinéma leur appartient.
*PARENTHÈSE.* — Nous l'avons souligné plus haut : le réalisme c'est la vérité. Une preuve. Dino et Polly boivent, Orville au piano chante « Sophia ». Attention portée au réel. Zelda retourne inopinément chez elle. Par la fenêtre, elle suivra les ébats de son mari et de Polly. Ils chantent et dansent. Orchestre. Suppression de la réalité immédiate pour la vérité du moment : réalisme. — Gérard GUÉGAN.

# *D'un autre ordre*

**THE DISORDERLY ORDERLY (JERRY CHEZ LES CINOQUES)**, film américain en technicolor de FRANK TASHLIN. *Scénario :* Frank Tashlin d'après une histoire de Norm Liebmann et Ad. Haas. *Images :* W. Wallace Kelley. *Musique :* Joseph Lilley. *Montage :* John Woodcock. *Interprétation :* Jerry Lewis, Glenda Farrell, Everett Sloane, Karen Sharpe, Kathleen Freeman, Susan Oliver, Jack E. Leonard, Alice Pearce, Richard Deacon, Danny Costello, Mike Ross. *Production :* Jerry Lewis-York Pict. Corp. 1964. *Distribution :* Paramount.

On éprouve toujours un malaise en voyant les films de Tashlin. Tout paraît aveuglément subordonné à la mécanique. Il semblerait que notre auteur exerce son regard sur un groupe technique particulièrement révélateur de la société américaine (Hollywood, grands magasins, couture), pour en désarticuler les structures, non pas en les dénonçant (cela prendrait trop de temps, de patience, de recul), mais en les brouillant.
En fait, si nous avons affaire à un brouillage — voire à un barbouillage —, ce n'est pas au niveau du modernisme excessif de l'environnement social. Les premiers plans du film nous en convainquent : au lieu de nous conter les mésaventures d'un médecin, l'auteur aurait tout aussi bien pu choisir celles d'un alpiniste ou d'un troupier des temps héroïques. Avant le générique, le spectateur peut se demander quel personnage l'embarquera avec lui parmi les trois proposés et, par là-même, contestés. Pour affirmer l'un d'entre eux, Tashlin n'hésite pas à le remettre à sa juste place, à montrer combien il est compromis, c'est-à-dire à questionner l'éventualité même d'un film qui renvoie à l'itinéraire d'un personnage dont le remplacement par un autre est donné comme possible

dès le départ. Par là, le film retire tout ce qu'il se risque à avancer, c'est-à-dire et surtout *son projet*, dont la direction, à mesure qu'elle se précise, se voit ramenée à son point de départ, à ses données, purement arbitraires, donc minées.

Mais si le film n'est ainsi qu'une ombre, qu'une hypothèse ou un trajet sans privilège par rapport à d'autres tout aussi légitimes, l'absence de fondement dont il se trouve alors témoigner plan par plan lui ouvre en fait toutes les pistes imaginables, lui permet toutes les audaces, bref, lui laisse le champ entièrement libre. L'indétermination, au lieu de paralyser l'élan créateur, le stimule. Elle va jusqu'à éliminer tout obstacle, toute contrainte, supprimant d'emblée toutes les références à quelque contexte que ce soit : épurant sans cesse, pour préserver son équilibre, suivre son cours, pour se sauver de la dérision qui la guette (et dont elle a reconnu le jeu au début). On ne peut plus alors parler, pour Tashlin, de surcharge, mais au contraire d'un « emplissage » où le signe retrouve sa liberté, sa disponibilité et presque une sorte de gratuité. Une flamme peut jaillir du doigt de Jerry Lewis, on peut découvrir un couple enlacé sous une pyramide de boites de conserves. Les accessoires parmi lesquels évolue le personnage improbable et auxquels la mise en scène le rapporte constamment n'ont de sens qu'au centre même de cette absence de preuves qui est aussi celle de l'œuvre. Ainsi de tels objets peuvent-ils se modifier, changer radicalement de fonction (l'exemple le plus caractéristique est celui des paniers métalliques destinés à ordonner les boites, et qui finissent par les éparpiller).

Toute la démarche du film, à partir de sa propre contestation, ne propose que revirements, hésitations, incertaines gravitations, erreurs. La scène des baisers successifs et sans conséquence est révélatrice de cela. Et le rythme du film, mettant bout à bout des scènes autonomes, égarant plus le spectateur que le guidant, atteint, au final, une précipitation *généralisée qui fait chavirer* dans un chaos multicolore toutes les pistes entrevues et confondues. Un ordre pourtant en émerge : un personnage et un film envisagés — *et comme seulement appelés* — dans un mouvement impossible.

Si nous cessons de nous préoccuper des sources, de la naissance hasardeuse des voies à déchiffrer, de leur dynamisme en somme, pour n'envisager que leur résultat sur nous qui recevons le film comme un monde, les perspectives ne manquent pas de changer. *Le film présente alors une surface qui ne se* dérobe pas, mais alimente notre goût de l'onirisme total : c'est-à-dire qu'il nous propose un terrain d'entente. Et la matière *résistante offerte ici n'est pas la caricature* ou la dérision des données sociales, mais leur anticipation.

Tashlin va de l'avant, donne le pas à l'imaginaire et lui laisse entièrement courir sa chance. L'outrance et l'invraisemblance sont posées d'emblée comme telles et ne cessent de se proclamer telles. Les événements se développent sans rencontrer de limites. Cependant, le rêve s'exerce sur des objets de tous les jours. En ce sens, *Disorderly Orderly* rejoint des œuvres aussi différentes que *Le Bonheur* ou *Le Désert rouge*. L'obsession n'est pas une vue altérée, grossissante, d'éléments perçus qui ne devraient leur puissante répercussion dans notre sensibilité qu'au prétexte qu'ils se référeraient à notre histoire intime. Il suffit qu'une toile de fond se tisse autour de nous, nous serve purement et simplement de décor, pour que commence le mystère. Il suffit qu'un objet implique une relation fonctionnelle et une relation décorative pour qu'il devienne fantastique. Il faudrait remonter au mobilier transitoire de l'appartement d'Hélène dans *Muriel*. Rien n'est plus vertigineux qu'une table « mise ». Et Tashlin force le décor jusqu'à l'éclatement dont il récolte le feu d'artifice. Il libère les monstres et les abîmes. On ne sait plus si l'on est au pays des merveilles ou en pleine science-fiction. Mais comme l'univers de Carroll ne manque pas d'épouvante, on finit par retomber sur ses pieds — ou plutôt, par se retrouver à terre. Là réside une nouvelle ambiguïté du film : une sorte de confuse résolution.

Car *Disorderly Orderly* nous fait assister à un cauchemar de la même façon qu'on assisterait à un spectacle. Il a l'air de nous inviter à ce qui pourrait tenir lieu de résolution : nous éblouir par la profusion des éclats dispensés. Il semble que Tashlin filme (les chutes provoquées par l'éparpillement des pastilles roses, par exemple) pour le seul plaisir de récolter la mise en rapport de termes irrationnels, c'est-à-dire poétiques. On dirait même qu'il nous incite à passer de l'état de spectateur à celui d'acteur, à participer au délire collectif, à foncer dans les reflets offerts. Bref, comme chez Antonioni ou Varda, notre monde quotidien est rêvé *en cauchemar et ce cauchemar est si efficace* qu'il redevient notre monde. Mais, car l'opération ne s'arrête pas là, l'originalité consiste à trouver un optimisme au centre même *des menaces généralisées, une harmonie dans* la débâcle, un ordre dans l'incohérence. Tashlin dit la beauté du cauchemar aux inépuisables métamorphoses.

*Car, en fin de compte, Disorderly Orderly* est aussi un film d'amour. Désormais, on ne parlera plus de sécheresse, de cruauté malsaine à propos de Tashlin — et Jerry Lewis *sans doute n'y est pas pour rien cette* fois. Nous avons suivi une initiation, un apprentissage, la découverte d'une forme permanente de merveilleux, avec la récompense au bout du chemin.

Tout ancrée dans le doute, tout oscillante et lucide au fil de son écriture menacée, l'œuvre parvient encore à nous parler d'un bonheur possible. — André TECHINE.

# Flops en stock

**YOYO**, film français de PIERRE ETAIX. *Scénario :* Pierre Etaix et Jean-Claude Carrière. *Images :* Jean Boffety. *Musique :* Jean Paillaud. *Décors :* Raymond Gabutti et Raymond Tournon. *Costumes :* Jacqueline Guyot. *Interprétation :* Philippe Dionnet, Pierre Etaix, Claudine Auger, Luce Klein, Siam, Pipo, Dario, Mimile. *Production :* Capac-P. Claudon, 1964. *Distribution :* Warner Bros.

De Pierre Etaix, nous avons vu il y a maintenant deux ans, *Le Soupirant*. Un film amusant, bien construit, résolument traditionnel, un film auquel ne faisaient défaut qu'un peu d'originalité et de liberté pour être très réussi ; à tout le moins était-il prometteur. Voilà qu'avec *Yoyo*, Etaix ne tient pas du tout les promesses de son coup d'essai. Il déroute ; on le boude. Le film est aussi décousu que le premier était organisé, aussi sinistre qu'il était drôle, mais aussi fou et audacieux qu'il était sage et prudent. On aura compris que je le préfère d'assez loin ; Etaix s'y révèle cinéaste attachant.

Ce n'est pas un des moindres mérites de *Yoyo* que de mal se plier à la classification. Il laisse pantois. On ne peut le définir car, réfractaire au « c'est ceci » comme au « c'est cela », il échappe. Alors, on s'en approche par le biais de ce qu'il n'est pas. Ainsi, il n'est pas comique, du moins pas au sens où l'était *Le Soupirant* (celui de la tradition comique) mais raconte une curieuse histoire de portée limitée et pourtant ambitieuse, banale et pourtant compliquée, elliptiquement narrée en une suite de gags guindés et complètement inopérants. Etaix ne se leurre d'ailleurs pas une seule seconde quant à l'efficience de ses plaisanteries, bien sûr, « ce n'est pas parce qu'on fait mal exprès qu'on fait bien », certes. Mais Etaix ne s'applique pas à enchaîner les flops par incapacité ou snobisme, ses effets ne manquent d'ailleurs jamais leur but, seule reste posée la question de déterminer avec certitude quel est ce but. Il faut bien convenir que ce n'est pas le rire (quand il le veut, Etaix fait rire, il faut voir pour le croire la bande annonce de *Yoyo*, ou *Le Soupirant*), ou, tout au moins, est-il d'une variété qui reste à cerner.

Perdons un instant Etaix de vue, car les différentes variétés du rire, c'est le dernier film de Jerry F. Tashlin qui les illustre à lui tout seul de manière exemplaire. Le rire est toujours *domination* par le rire. Mouvement de recul qui surmonte notre finitude dans l'acte qui la dénonce. Il oscille entre deux pôles que Lewis d'une part et Tashlin de l'autre, incarnent admirablement. C'est, côté Lewis, le brusque effondrement de toutes frontières, ouverture d'un abîme où l'éclat de rire nous précipite, connaissance par les gouffres que nous livre le savoir démesuré de la déraison. Expérience fugitive d'un rire auquel *rien* ne résiste, *terrifiante* par son caractère radical, ses manifestations diluviennes et la profondeur abyssale en laquelle peut s'effectuer une tragique confrontation avec *la folie. Côté Tashlin, c'est* le rire comme reconnaissance et satire par mécanisation, déterminisme en péril, Bergson, etc. Ici : léger recul grâce auquel la raison *reconnait : savoir clair ; là : savoir sombre*, la déraison qui a prise sur *tout*. Dans les deux cas, domination de notre site, expérience qui fait signe vers notre structure *métaphysique, un « je ne suis pas au monde »* qui est aussi « ce cher point du monde » rimbaldien.

Comique traditionnel dont *The Disorderly Orderly* est une magistrale récapitulation qu'aurait effectué un Hitchcock doué de l'extra-lucidité Lewisienne. Mais Pierre Etaix ? De la première tendance par nous distinguée : l'*approche sensible, non réfléchie*, de la réalité ; d'où la tristesse puisque le monde est tragique pour la sensibilité, comique pour la pensée. Et nous ne trouvons pas là trace de réflexion ni de recours au dessin animé, Etaix ne stylise guère. Néanmoins, il y a de la seconde tendance comme une caution sans cesse demandée à la réalité. Notre homme a les pieds sur terre (comment les avoir ailleurs ?). Mais la tête ? Il n'est pas rare de voir les idées comiques déboucher sur les rêves les plus fous. Pas celles timidement oniriques de Pierre Etaix. Aucune démiurgie dans son propos quand les autres comiques tendent à dominer le monde à force de distance. Lui ne cherche pas à le prendre en vue. Il s'en éloigne un peu, mais très peu, avec modestie et comme par ennui, à la faveur d'une démarche encore peu exploitée. Un cinéma à la frontière du rêve et de la réalité. Le sourire y remplace le rire et l'imagination est l'instrument de choix d'une telle substitution. L'étrange devient vite habituel, mais l'habituel est déjà

désuet et surprend à son tour. Par un incessant mais infime dépaysement, le film ne cesse de nous reconduire chez nous.

Pour être graves, Chaplin, Keaton et Lewis sont d'abord désopilants. Le rire est irrésistible avant de se glacer. Aussi peu tragique que comique, Etaix possède un ton qui lui appartient : uniforme et morose. Il ne cherche pas le dénivellement radical propre à laisser transparaître le monstre, le pantin ou « le plus bel animal du monde », comme s'il était déjà assez stupéfiant d'être un homme, de connaître la réussite (ou l'échec) dans ce monde bizarre et d'éprouver une invincible solitude, seul ou avec d'autres. Si la solitude de Yoyo se contentait d'être à la réussite ce que celle d'Umberto D. était à l'échec (ou vice versa), ce serait peu et somme toute assez banal. Mais Etaix ne réduit pas son propos à l'anecdote qu'il raconte, de peu d'importance en dépit de son extension (quant à la période parcourue et aux événements brassés). Ce à quoi il semble tenir le plus, c'est une certaine ambiance, c'est la vie selon Pierre Etaix. Il y a chez lui une manière de naïveté paysanne ; je l'aime. Elle lui permet de faire passer ses meilleures idées, qui sont d'une complexité ahurissante et laissent rêveur (nous y voilà) : le maximum d'énergie dépensée pour le minimum de rendement. Ainsi, pour dire l'inaccessibilité de la mystérieuse bien aimée, ce n'est pas trop d'une piste de cirque soudain apparue dans un hôtel et d'une corde pour disparaître vers les cintres. Pour terminer sur la solitude et un aléatoire retour vers les gens du voyage, il faut à Yoyo l'éléphant de son enfance survenu au beau milieu de la party finale pour l'emmener vers l'eau et les rêves. Mais Etaix réalise avec une simplicité et une légèreté tout à fait puériles ce qui partout ailleurs paraîtrait d'une lourdeur extrême. De ses inventions gouvernées par la seule nécessité du marrant pas marrant, des ennuis rigolos, des complications attrayantes et par la fuite devant l'insipide facilité, naît une atmosphère à laquelle se limite le film. Ambition que l'on pourra bien dire immense ou minime, il importe peu. Elle est à la mesure de son sujet : une vie, plusieurs en vérité, donc *la* vie, quelque chose de vaste mais de bref, de capital mais de dérisoire, de rose mais de gris, une musique enfin dont la sonorité désaccordée ne lasserait pas.

*Yoyo* est décidément un film étrange, comique et peu drôle, linéaire et biscornu, simple au prix de grandes complications, hors références car référentiel de manière fallacieuse. Un film hardi qui remonte à l'époque de *Battling Buttler* pour nous parler de la nôtre, qui cite Charlot et *La Strada* pour brouiller les pistes. Car le ton proche d'*A King in New York* annonce aussi les derniers Fellini. Convergence ici de quelques films récents. Des œuvres aussi différemment admirables que *Otto e mezzo, Toutes ses femmes, Lilith* et *The Disorderly Orderly* consonnent étonnamment et se rejoignent quelque part du côté de Marienbad, derrière un grand édifice blanc, dans un parc sillonné d'allées rectilignes où de curieuses filles névrosées prennent une très contemporaine allure d'oiseau blessé pour laisser échapper d'inquiétants éclats de voix. — Jacques BONTEMPS.

# L'or et le mauve

**LE BONHEUR,** film français en Eastmancolor d'AGNES VARDA. *Scénario :* Agnès Varda. *Images :* Jean Rabier et Claude Beausoleil. *Décors :* Hubert Monloup. *Musique :* W.-A. Mozart. *Montage :* Janine Verneau. *Interprétation :* Jean-Claude Drouot, Claire Drouot, Marie-France Boyer, Sandrine Drouot, Olivier Drouot, Paul Vecchiali. *Production :* Parc Film, 1964. *Distribution :* Columbia.

---

Il est des films qui ménagent au spectateur la marge blanche utile à son jugement, ou certains points d'appui, saillies où arrimer son commentaire, repères à relier et relire. *Le Bonheur* n'est pas de ceux-là : en dépit de brefs effets de recul relevant plutôt de la coquetterie que de l'invite à la contestation, l'œuvre, tel son héros, s'impose de la première à la dernière image comme donnée brute, agglomérat ligneux soudé autour de l'homme-silhouette et tout effort pour ficher un coin dans cette masse, détacher les unes des autres ces fibres verticales ou traverser le cœur en coupe, s'épuise à court terme et se brise : on aime ou on n'aime pas, on admet et admire ou rejette en bloc. Le film croît et se fortifie de l'élan même qui l'a mis au jour ; impossible de dissocier la force créatrice de la matière par elle aussitôt façonnée : film conçu d'un trait, réalisé sans concession, conduit à son achèvement sans trace d'hésitation ni de reprise. C'est une auto-affirmation esthétique, la justification de toute conviction. La critique par la « chose » attirée s'y plaque, glisse sur des parois lisses et dérive. Loin de l'assimiler, elle se laisse par elle émousser et dissoudre. *Le Bonheur* absorbe intégralement, s'il ne laisse étranger. Constatons le phénomène et parlons donc d'*absorption*, calquant notre démarche sur celle du spectateur déconcerté, puis leurré, par la simplicité d'évolution d'un protagoniste dont les motivations profondes, sans cesse plus loin repoussées, lui échappent en fin de compte, enfouies sous l'or des frondaisons automnales : aussi bien la matière psychologique tant individuelle que sociale n'est-elle jamais ici sujet privilégié de peinture ou d'explicitation mais un élément parmi d'autres — la forêt, la couleur, le rythme saisonnier, le décor suburbain, le soleil, l'eau, la musique — dans la constitution d'un *objet* qui apparaît à la fois comme son propre moule et son premier et unique moulage.

L'itinéraire du spectateur bifurque à deux reprises, commandé par chacun des trois mouvements de durée égale, mais de tonalité fort différente, dont se compose l'œuvre — mouvements qu'il vaudrait peut-être mieux qualifier d'*impulsions*, affectées de ralentissements marqués en fin de course, à la manière de ces fusées dont plusieurs moteurs à tour de rôle relancent la progression. Impulsions rectilignes, mais à chaque relance l'orientation dévie notablement et sans qu'on y ait pris garde, la trajectoire s'est modifiée : l'angle de vision n'a plus qu'à être rectifié en conséquence. Quand enfin le trajet actuel se prête à une lecture correcte, nous nous apercevons que nous étions « pris » déjà, convaincus depuis quelque temps déjà d'une réalité autre que celle à laquelle nous croyions adhérer.

La première étape bat la mesure illusoire d'une chronique printanière : mesure à deux temps, banlieue-forêt, couple idéal pour Fête des Pères, François odieux de ronronnement végétatif, Thérèse trop délicieuse, bambins modèles, somnolence à proximité de l'étang, « chinoiseries » calligraphiques sur tiges, feuilles et fleurs floues, 2 CV de rêve, oncle-gâteau, atelier paternaliste, fond sonore béat des yé-yés, couturière à domicile et postière exotique, angélique — autant de tableaux concis, souplement accordés, innocents presque (ici un gros plan de rictus, là une intonation alertent, puis s'oublient, entraînés dans un formidable courant d'optimisme et de joie « naturelle » cautionnée par Mozart, puis Renoir en couleurs douces sur petit écran). Une inflexion du ton inaugure la seconde étape, l'attention jusqu'alors buissonnière s'établit plus près de son support mouvant : l'idylle avec Emilie, première fixation dramatique, annule rétrospectivement la chronique. Le tempo s'accélère. Nous assistons à une rapide *intégration*, autour de la personne de François, des diverses composantes de son monde quotidien ; ce qui n'était encore que décor s'organise comme scène pour ses futures évolutions. Il en résulte un « grossissement » très sensible du personnage, chaque nouvelle apparition s'ajoutant aux précédentes plus que ne prenant leur suite ; découpe, stature et volume, l'être s'épaissit, se dilate, et concurremment s'opacifie, s'appropriant les événements, les totalisant, en capitalisant les ressources, en escomptant les fruits. La cohérence de la mise en scène, sa logique galopante, le fonctionnalisme grandissant des signes, sont en rapport étroit avec la théorie gentiment exposée par le jeune homme à son épouse de la quantité additionnelle de bonheur. Nous voici lancés à toute allure sur l'itinéraire second : la mise en relief d'un être, ses contours et sa silhouette se dégageant, se renforçant à chaque épisode, un peu plus nettement dessinés, mais aussi un peu moins justifiables, entraînant êtres et choses à leur suite, les aspirant. Il convient de noter parallèlement, à ce propos, avec quelle sûreté Agnès Varda joue, sans tergiverser, des différentes articulations de son « langage », telles que les six films antérieurs les ont expérimentées et « personnalisées », et aussi avec quelle aisance elle y attire et intègre certaines figures de style puisées à source proche : tel rythme coloré de *Muriel*, tel va-et-vient de caméra de *Vivre sa vie*, tel fond blanc du *Mépris* ou recadrage enveloppant de *Lola*... Survient alors l'accident : Thérèse disparaît. Troisième étape et dernier retournement de perspective. Certes, l'accord et l'unité du clan, un moment ébranlés, ne tardent pas à se reconstituer ; en apparence, rien d'essentiel n'est modifié : Emilie se substitue à Thérèse, François avalise et les enfants n'y voient que du feu. En fait, la situation nouvelle est très différente de l'ancienne ; le centre de gravité s'est déplacé : c'est autour d'Emilie, et non plus de l'homme, que se refait l'entente. A quelques minutes d'un « finale » qui laisse pantois par sa logique et nous effraie — il n'y a pas à discuter, cela va de soi, cette conclusion raccourcie, triomphante, est amenée avec la même évidence sans réplique qu'une résolution d'équation, c'est donc de nous en être laissé si insidieusement imposer les termes qui nous met mal à l'aise — nous comprenons soudain que ces éléments nouveaux, périphériques, que l'on croyait intégrés par le héros, l'*absorbaient* en réalité et l'attiraient à eux. Le sens de l'aimantation s'inverse : François devenu adulte se fond en la jeune femme pâle et la Nature à son déclin. L'objet-héros s'enfouit à son tour dans les êtres et les choses, incluant son opacité dans celle de la création.

La théorie de la totalisation du bonheur était un piège : une soustraction décisive a eu lieu, imposant un changement de signes à toutes les valeurs, marginales ou non, du monde omniprésent du héros. C'est sur un monde autre, subitement révélé, que le film débouche, un monde où l'ombre (le mauve) vient enfin de trouver sa forme portante (l'or d'une végétation mourante). L'homme, proposé dès le début sans coordonnées trop

précises, mais qu'on pouvait penser devoir se clarifier, s'est fait en réalité de plus en plus inexplicable, arbitraire. C'est là sa monstruosité : non pas quelque insensibilité foncière (il est réellement accablé par la mort de sa femme, totalement imprévue), ou quelque inconscience béate (nombre de ses propos révèlent au contraire une lucidité remarquable, un degré aigu de réflexion), ou quelque absence du sentiment de responsabilité et ce que la mort de Thérèse ait été volontaire ou accidentelle, personne d'ailleurs, curieusement, ne mettant en doute la réalité de la seconde hypothèse, alors que rien ne vient formellement l'avérer (il se sent certainement responsable, mais ne s'arrête pas au remords), mais bien plutôt la confirmation, très fortement amplifiée par les dernières images, de la primauté d'une « objectalité » irréfutable, inaltérable. En ce sens, le film est tout le contraire d'une élucidation. Sa fulgurante accélération finale, comparable à certaines strettes des fugues classiques, ici justement doublée des accents mozartiens les plus rigoureux, le fait s'engouffrer tout entier dans le mystère. L'appréhension et l'angoisse par elle communiquées ont trait à l'engloutissement d'un être et de sa tribu « tout naturellement » sauvegardée (sauvée du naufrage) dans un univers inconnu, « double » de celui où l'on s'imaginait évoluer, mais où certains signes épars avaient déjà subrepticement introduit la différence. Ainsi, très vite dans ses ultimes démarches, cet être très vivant prend figure de survivant.

A partir de la révélation finale, reconstituer ce qui se tramait depuis le début reviendrait à parcourir une seconde fois l'itinéraire du spectateur, mais dans une autre optique à présent, celle de la couleur et de ses avatars : permutations, substitutions, confusions, conflits et prédominances. On serait ainsi amené à retracer le trajet suivi d'un bout à l'autre du film par la couleur mauve, ombre à la recherche de sa forme. Les indices sont multiples, qui associent la blancheur blafarde (le visage d'Emilie, les linges, les draps agités comme des suaires) et cette teinte délicate, reflet d'un deuil ou d'un pressentiment néfaste : c'est un gros plan flou de fleurs mauves qui succède à la dernière représentation vivante du visage de Thérèse ; c'est un ample vêtement mauve qui aimante François après la mort de sa femme, l'accueille et l'absorbe. A l'exact milieu du récit, une de ces scènes « toutes simples » dont Agnès Varda a le secret, fait se croiser sur la place municipale, sans se connaître ni se voir, la jeune épouse rose et rouge et celle, mauve, qui est déjà sa doublure — et se croiser à ce moment-là aussi, avec elles deux, le couple des jeunes mariés, d'autres personnes encore, déjà identifiés, en un curieux ballet unanimiste où l'on peut déceler, liée à l'idée d'équivalence, celle, troublante, d'interchangeabilité.

S'il est permis de parler d'aliénation à propos du protagoniste ce n'est évidemment pas dans le sens d'un engluement matérialiste : François est un sage qui connaît l'exacte valeur des biens : leur utilité immédiate ; l'accroissement de confort et de propriétés le laisse indifférent. Il serait plus juste de parler d'aliénation par la couleur : intégrations de couleurs complémentaires, et le contraire simultané : l'absorption par l'ombre. Sans doute François et Emilie sont-ils les seuls à participer à la fois aux deux processus ; Thérèse ne relève que du premier. En ce sens, la première se révèle infiniment mieux appariée à François que la seconde, et le jeune homme soudain vieilli se place enfin dans un environnement exact, plus homogène, plus cohérent : l'épouse frêle et la Nature en fleurs sont « passées ». Mais de la si aisée, convaincante et satisfaisante substitution d'une épouse à l'autre dérive la mise au jour de la nature double du héros : face positive, édificatrice ; face négative soudain démasquée, néantisante. C'est sans doute ce brusque éclair qui nous le rend bizarrement étranger, tandis qu'il s'éloigne de dos dans la forêt, tel le héros de *Psycho* dépossédé de son moi. Ce rapprochement n'est pas de pur hasard : on pense souvent à Hitchcock dans la dernière partie du *Bonheur* et particulièrement dans ces plans « synthétiques » (la tombe, le repas funèbre, la photo résumant les vacances d'été, la première visite, au retour, chez Emilie) où les signes, tout en totalisant l'acquis comme les « mémoires » des machines, dénoncent un autre plan de référence, sur lequel ils vont s'établir aussitôt, déroutant la lecture. Ce film mystérieux, inattendu (quoi qu'en décide Agnès Varda, nous voici bien loin de *Cléo*), ne développe pas une idée du bonheur, mais assène une remarquable suite de variations sur une conviction d'auteur : le bonheur, c'est de s'affirmer à travers tout et d'affirmer — de créer — sans cesse, en dépit des revers et des embûches : un jour ou l'autre, le monde connu s'incurve et se referme, un autre s'entrebâille. Si l'on était tenté, au terme de la première demi-heure, d'affecter d'un point d'interrogation le titre, d'exclamation au terme de la seconde, c'est des trois signes de suspension quelque peu chancelants qu'on a désir de ponctuer les images finales. Ne sont-elles pas par trop contraires à la sagesse d'où nous étions partis ? Un film d'une telle maîtrise inscrit son propre dépassement en filigrane : forme fuguée d'une suite de films, la strette du dernier servant de sujet au prochain. Le sens du *Bonheur* ne peut venir que de cette future, périlleuse, élucidation formelle.

Claude OLLIER.

# *La nouvelle Jérusalem*

**THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER (LA SOLITUDE DU COUREUR DE FOND)**, film anglais de TONY RICHARDSON. *Scénario :* Allan Sillitoe, d'après sa nouvelle. *Images :* Walter Lassaly. *Musique :* John Addison. *Décors :* Ted Marshall. *Interprétation :* Tom Courtenay, Michael Redgrave, James Bolam, Topsy Jane, Avis Bunnage, James Fox. *Production :* Tony Richardson, Woodfall Film, 1962. *Distribution :* SETEC.

Ceci n'est pas seulement l'éloge de Richardson. Mais d'Allan Sillitoe, scénariste très bien secondé, il faut le reconnaître, par un cinéaste qui, depuis, a un peu mal tourné, et a eu le mérite d'en convenir. Il faut cependant sauver dans le maladroit *Tom Jones* (1963) les scènes où le crasseux des rues de Londres avait valeur documentaire, car Richardson décrit mieux les milieux ouvriers que les sphères plus élevées — qui l'intéressent de loin et l'entraînent dans la caricature et l'outrance. *La Solitude d'un coureur de fond* (1962) raconte le séjour de Colin Smith en maison de redressement (ou « borstal ») et ses souvenirs des événements, très banaux, qui l'ont conduit à Ruxton Towers : la mort de son père et le brusque afflux d'argent, l'installation sans délai à la maison de l'amant de sa mère, la concentration de la famille autour de la télévision, le vol d'une boulangerie par besoin pressant d'argent, l'enquête policière menée à bien. Ces retours en arrière ne figurent pas les souvenirs de moments regrettés ou de sensations heureuses, mais d'épisodes concrets, objectifs, dépourvus de la couleur propre au passé qui ressurgit (ainsi voit-on les scènes d'amour omises et ne subsister que les discussions sérieuses et échanges de points de vue qui les suivent — ce qu'on ne peut attribuer à une britannique pudeur, inexistante dans *Tom Jones*), où affleurent des constantes que pose également le borstal : la difficulté d'avoir un travail dont on puisse tirer à la fois satisfaction et profit, l'instabilité des relations humaines fondées sur l'intérêt (la vie en famille, la hiérarchie des détenus) et l'antagonisme social (l'achat du billet de train, les fonctions des dirigeants). Ces flash-backs, vagabondages accordés à Colin Smith aux instants de détente (sous la douche, à l'entraînement), sont des parenthèses qui expliquent son attitude à Ruxton Towers et vont, comme le jour de la course, jusqu'à la déterminer, empêchant le spectateur de tenir le jeune homme pour une tête brûlée ou un anarchiste. Justifiant ainsi l'insolence ou la ruse d'un comportement que le présent éclaire d'une lumière souvent fausse, ce sont des notes en bas de page, dont la dernière phrase ou le dernier panoramique concentre et recueille les éléments en présence pour donner à la phrase suivante du texte un nouvel essor et une relative vérité. Ni montée dramatique propre à envelopper le spectateur et à l'émouvoir, ni juxtaposition de moments insignifiants et neutres, susceptibles de l'étonner, mais le rappel d'un réseau de forces et de la conclusion qu'on lui impose, d'une discussion et de la leçon qu'on en tire. Ainsi l'autodafé du billet de banque donné par sa mère soudain pourvue, aussi loin de l'emphase que de l'absurde, marque-t-il le refus d'une situation ambiguë, et les reproches de malhonnêteté que le trop récent beau-père adresse à Smith, se voient-ils justement réfutés par un : « vous ne vous êtes jamais fait prendre » qui arrête là le dialogue. Colin Smith, une fois conscient des contradictions où vit son entourage, refuse simplement d'entrer dans le jeu, n'accepte aucun travail et vole. Il est logique alors d'attribuer son arrestation, comme il le fait, non au vol, mais à son incapacité de semer les policiers. Et lorsque, présenté au directeur du borstal, on le prie d'employer le « sir », c'est à son propre nom qu'il l'accroche, renvoyant ainsi à son interlocuteur l'image d'une hiérarchie fallacieuse.

Toute la ruse de Smith consiste à laisser s'embourber le directeur et le psychiatre dans les explications qu'ils donnent à son attitude et à miner ainsi leur action. Laissant croire au directeur que s'il a gagné la première course, c'est qu'il était le plus rapide et que, l'entraînement aidant, il a toutes les chances de l'emporter le jour voulu, il laisse triompher ainsi provisoirement la théorie du directeur, selon laquelle le bon ou le mauvais usage de l'énergie humaine est la clé de la civilisation, et reporte à plus tard une solennelle défaite. Quant au psychiatre, qui voit partout conflits personnels, son rôle cesse dès que Smith, à qui il a appliqué sa grille sans succès, lui souhaite, à son tour, de s'habituer au borstal.

Dans le même temps qu'il montre le progrès de Smith, le film dénonce le mensonge que représente l'échappée d'un seul. Dans tout système clos et structuré, comme celui du centre de redressement, la valeur personnelle, qu'on distingue souvent mal du flirt avec l'autorité, permet une rapide ascension. Qu'il s'agisse de Bogart, dans *Knock On Any Door* (1948) de D. Taradash et N. Ray, comme ici

de Stacey, celui qui s'en sort est une exception qui n'en confirme que mieux la règle : on ne peut grimper l'échelle et ensuite jouer les pères (ici : se faire appeler « daddy ») sans s'exposer au mépris ou à la défiance de ceux qu'on laisse en bas. C'est ce que ressentent, bien que très confusément, les délinquants, lorsqu'ils chahutent au réfectoire. Chahut pour la forme, comme en témoigne l'inutilité de leur supériorité numérique.
Enfin ceci : il faut jouer le jeu de la solidarité, quitte à éprouver parfois le sentiment qu'on est seul ; savoir attribuer à l'excitation du moment le dépit que l'on cause en refusant de gagner, cesser de cultiver le jardin pour retourner à une ingrate manutention et, une fois dans les rangs, donner aux autres peu à peu conscience de la nécessité d'agir en commun, tourner un cantique employé pour libérer une énergie surabondante en un chant de combat où les exhortations de William Blake reprennent leur sens.

Jean-Claude BIETTE.

# Les recettes de Filoumé

**MATRIMONIO ALL'ITALIANA (MARIAGE A L'ITALIENNE),** film italien en Eastmancolor de VITTORIO DE SICA. *Scénario :* d'après la pièce d'Eduardo De Filippo « Filumena Marturano ». *Images :* Roberto Gerardi. *Décors :* Carlo Egidi. *Musique :* Armando Trovajoli. *Montage :* Adriana Novelli. *Interprétation :* Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Aldo Puglisi, Tecla Scarano, Marilu Tolo, Gianni Ridolfi, Vito Maricone. *Production :* Concordia (Paris) - C.C. Champion S.P.A. (Rome), 1964. *Distribution :* Imperia.

Vittorio De Sica n'a pas de chance avec la critique : naguère exagérément loué pour des œuvrettes sans grande prétention, assez réussies (*Voleur de bicyclette, Umberto D*), ou franchement ratées (*Miracle à Milan*), boudé ensuite pour son chef-d'œuvre incontestable (*L'Or de Naples*), il est aujourd'hui presque unanimement méprisé pour ses films les plus populaires et, probablement, parmi les plus sincères (*Hier, aujourd'hui, demain ; Mariage à l'italienne*). Ses anciens admirateurs, déçus de ne pas retrouver dans ces dernières œuvres la métaphysique de la charité et autres éthiques de la vulnérabilité, déplorent son abandon progressif et, semble-t-il, irrémédiable, au commerce le plus facile, aux exigences du Star System, au pittoresque le plus raccrocheur. Pour les détracteurs, il ne s'agit pas de démissions ou de déclin, mais de courbe logique, et la pente leur semble naturelle qui, de la démagogie sentimentalo-« poétique » de *Miracle*, conduit à la « vulgarité », désormais débarrassée d'alibis humanistes ou néo-réalistes, de *Mariage à l'italienne*. De Sica, affirment simplement ces derniers, joue maintenant cartes sur table, et ne prend plus la peine de dissimuler le caractère profondément putain et boulevardier qui fut toujours le sien.
Il faut relire l'admirable article consacré par Bazin à *L'Or de Naples*, qui expliquait assez en quoi De Sica était un auteur maudit. L'épithète peut prêter à rire (même si nul ne s'offusque de la voir appliquée à Ulmer ou à Corman, voire à Benazéraf), mais les voies de la malédiction sont multiples et impénétrables. Aussi bien l'œuvre de De Sica, malgré notre éclectisme débordant, est-elle difficilement défendable dans son ensemble (car tout de même, *Les Séquestrés d'Altona* et quelques autres...), et l'on peut noter que la veine milanaise de l'auteur en concrétise les plus notables défauts (cf. *Miracle* et *Demain*). Par bonheur, il y a aussi chez lui une veine napolitaine, issue de *L'Or* qui la résume, et là, en dehors de tout esprit de *sérieux*, livré à une verve naturelle, facile je veux bien, mais d'une facilité qui évoque De Filippo et Pagnol, et non Thomas ou Boisrond, De Sica est inimitable.
Naples, c'est la patrie de Polichinelle, la ville-spectacle par excellence, où la théâtralité quotidienne des décors et des attitudes appelle la surenchère dramatique, dans le rire comme dans les larmes : c'est au compte de cette surenchère, très exactement contrôlée, qu'il faut sans doute attribuer la gêne de Bazin devant l'habileté du fameux sketch de l'enterrement de l'enfant. En fait, à ce degré d'efficacité, l'intelligence et la sensibilité du résultat bannissent tout sentiment de fraude ou de bassesse, et suffisent à convaincre d'un talent, mineur mais peu commun, essentiellement préoccupé d'expressions corporelles et de *représentation* scénique. A preuve l'attention accordée aux démarches des personnages : celle du « pazzariello » Toto dans *Le Caïd*, sublime raccourci du théâtre, du guignol et de la vie, celle encore de Sophia Loren dans *La Bague...*, superbement reprise dans *Hier* (où elle s'agrémente d'une arrogante grossesse) et, plus discrètement, dans *Mariage*. Ici, l'évidente euphorie qui inspire De Sica impose l'idée de la comédie musicale, bien davantage que, par exemple, dans la désuète opérette filmée de Giannini. Du même coup, une certaine outrance caricaturale des personnages secondaires, par ailleurs tous remarquables, dans *Mariage* comme dans *L'Or*, et la complaisance provocante à pousser les situations les plus anodines jusqu'à la farce ou au mélo, quitte à en inverser plusieurs fois d'affilée les composantes pour mieux faire durer le plaisir, tout cela n'indispose le spectateur que dans la mesure où il se raccroche instinctivement aux notions habituelles de mesure et de bon goût que le film, avec une tranquille assurance, dynamite innocemment. Ainsi du moutard sur le pot. Et alors ? C'est un gosse sur un pot, et je ne vois rien là de si troublant ni de si odieux, d'autant moins que De Sica ignore les précautions hypocrites qui, dans un *Tom Jones*, s'efforcent de faire passer les plus insanes gaudrioles pour le comble de la finesse et de l'humour. Il y a de l'inconséquence et de l'injustice à tenir pour conventionnelle et grossière une forme de « santé » somme toute point si répandue, et parfois proche, génie en moins, de celle de Renoir.
Et, de *Mariage*, on n'a relevé que les erreurs. Il me plaît davantage de signaler al fréquente beauté des couleurs et des décors, la conviction et l'assurance de Loren (mais oui), l'excellente ouverture du film, plus quelques scènes particulièrement drôles ou émouvantes : la déclaration du chauffeur, ou la scène d'amour dans la maison délabrée. Sans parler de la cruauté qui tempère quelque peu le cœur unanime de notre auteur et qui commande une ou deux ruptures de ton étonnantes.
Voilà beaucoup, dira-t-on : bien sûr, De Sica Il me plaît davantage de signaler la fréquente un chef-d'œuvre, mais la critique a été fort mesquine en face d'un tel film qui, après *Hier, aujourd'hui*, indique ce que pourrait être un cinéma commercial honorable et « inspiré », cinéma courant, il est vrai, en Italie (Germi, Monicelli, Salce), d'où le dédain, à son encontre, de nos confrères transalpins. Mais, condamnés à Girault, Boisrond et Hunebelle, il me semble difficile, et peu souhaitable, de partager semblable irréductibilité.

Jean-André FIESCHI.

# Chaire à canons

**THE THIN RED LINE (L'ATTAQUE DURA SEPT JOURS),** film américain en cinémascope de ANDREW MARTON. *Scénario :* Bernard Gordon d'après le roman de James Jones « Mourir ou crever ». *Images :* Manuel Berenguer. *Musique :* Malcolm Arnold. *Montage :* Derek Parsons. *Interprétation :* Keir Dullea, Jack Warden, James Philbrook, Ray Daley, Robert Kanter, Mervyn Yordan, Kieron Moore, James Gillen, Steve Rowland, Stephen Levy, Mark Johnson. *Production :* A.C.E. Films-Philip Yordan-Sidney Harmon, 1964. *Distribution :* Warner Bros.

La guerre reste la forme suprême de lutte, forme à laquelle on a recours pour résoudre les contradictions existant entre les classes, les nations, les Etats, les blocs politiques, à une étape déterminée du développement de ces contradictions.
La guerre est faite par l'armée. L'armée est divisée en trois armes : Air, Mer, Terre. Un Groupe d'armées se compose d'Armées composées, dans l'armée de Terre, de Corps d'armée composés de deux Divisions. Chaque groupe et sous-groupe possède également ses unités de renforcement (artillerie, etc.) et ses services (transmissions, génie, santé, etc.). La Division est la plus petite des grandes unités ; on distingue, toujours pour l'armée de Terre, qui seule nous intéresse ici : la Division Blindée (D. B.), la Division Aéroportée (D. A. P.) et la Division d'Infanterie (D. I.).
L'Infanterie comprend des unités de types divers et est destinée à mener à pied le combat rapproché. Elle combat en combinant *feux* et *mouvements*, pour aboutir au *choc*, c'est-à-dire au corps à corps (assaut, contre-attaque). Elle est caractérisée par ses qualités de souplesse, de plasticité (adaptation au terrain) et de fluidité, ce qui lui permet au maximum de manœuvrer et de s'infiltrer. Elle est par contre d'une certaine fragilité et d'une certaine lenteur ce qui nécessite à son profit différents appuis : artillerie, aviation, etc.
Une Division d'Infanterie se compose de plusieurs régiments. Chaque régiment possède son état major, un bataillon de commandement et trois bataillons de combat. Le bataillon de combat, unité tactique de base, se compose d'une compagnie de commandement, d'une compagnie d'appui et de trois compagnies de combat. La compagnie de combat se compose d'un commandant de compagnie, d'une section de commandement, d'une section d'appui et de trois ou quatre sections de combat soit quatre officiers, une vingtaine de sous-officiers et environ cent cinquante hommes. La section de combat est la plus petite unité d'infanterie capable de manœuvrer.
Le film de guerre montre les hommes en guerre accomplissant des faits de guerre. Il importe, dans ce genre cinématographique, de respecter les données militaires sur l'armée, sa composition, son armement, ses méthodes de combat. Il importe de pouvoir déterminer les causes d'un échec, de connaître celles d'une victoire.
Il n'est pas arbitraire d'avoir appelé ici en renfort Mao Tse-toung (« La guerre révolutionnaire ») et le Manuel militaire. Nous savons en effet que Marton est, avec son ami Yakima Kanutt, un des grands stratèges de l'écran. Il l'a prouvé en sauvant de la défaite plus d'une grande entreprise : *Ben Hur, Les Cinquante-cinq jours de Pékin, Cléo-*

*pâtre, Le Jour le plus long*, etc. Marton est bien un cinéaste, et nous parlons de cinéma avec son film *The Red Thin Line*.

Donc, le colonel Tall reçoit l'ordre de débarquer avec son bataillon à Guadalcanal pour s'emparer du point dit « L'Eléphant », falaise de troglodytes d'où les Japonais contrôlent un passage important.

La compagnie C du capitaine Stone entre en action lorsque les deux autres compagnies du bataillon sont repoussées dans les étangs. Elle doit achever la mission. Et cette mission est une démonstration des possibilités de combat d'une compagnie d'infanterie : passage d'un marécage avec appui de l'artillerie lourde, franchissement d'une gorge piégée, prise d'un village, nettoyage de grottes. Et le film est une explication des actes élémentaires d'un soldat au combat : le choix du poste d'observation et l'observation, le déplacement en différents terrains (itinéraires, bonds ou reptation, etc.), les missions individuelles (de guet, de reconnaissance, de transmission), l'utilisation des différentes armes : individuelles ou collectives (mitrailleuses), de tir tendu ou courbe (mortier), etc.

Cependant, seuls quelques survivants accomplissent la mission. La compagnie s'est fait massacrer une nuit où elle fêtait la prise du village. Et l'interrogation sur les possibilités, les responsabilités de ce massacre nous conduit à revoir l'activité du capitaine Stone... Pour n'avoir pas connu les lois particulières de la guerre à Guadalcanal contre les Japonais, le capitaine Stone est responsable du massacre. Le colonel Tall voit clair qui, avant même la nuit tragique, le relève de ses fonctions et le renvoie à Washington. Là-bas, il aura l'esprit plus libre pour se consacrer à la stratégie, à l'étude des lois de la guerre prise dans son ensemble, loin des actions militaires provisoires ou tactiques pour lesquelles il n'est pas fait.

Le capitaine, désobéissant, avait tort de vouloir cesser la progression dans les marécages au lieu de prendre l'initiative de faire nettoyer les mitrailleuses ennemies, il avait tort de refuser de franchir la gorge, de dire qu'on ne pouvait pas, et la manière dont elle est franchie le prouve. Mais plus. Pensant à « ne pas avoir de pertes » au lieu de s'étonner du rapide décrochage des ennemis devant la gorge, de la prise facile du village ; au lieu de chercher des raisons à son étonnement du petit nombre d'ennemis retrouvés dans ce village ; au lieu de penser aux particularités du soldat nippon : la ruse (attaque par surprise), la science du camouflage et le sacrifice jusqu'à la mort, le capitaine Stone a précipité sa compagnie dans le piège ennemi. En fait, la compagnie C accomplit, quand même, sa mission. Cela, grâce à deux éléments différents mais non moins actifs : le sergent Welsh et le soldat Doll.

Combattre, c'est apprendre. Le sergent Welsh a appris le combat dans le cours même de la guerre. Il ignore la stratégie des états-major mais connaît la tactique. C'est un baroudeur qui possède son métier, en sait l'absurdité et la discipline. Et quand on lui donne de jeunes conscrits à mener au feu, il les bouscule, les durcit, fait tomber leurs illusions. Il les amène à le craindre et à craindre la guerre exactement comme en religion ou craint la colère de Dieu. Au combat, ce sera l'obéissance aveugle (la foi du charbonnier) ; ce sera l'efficacité, malgré la peur, et les pertes minimum.

Welsh traumatise ses hommes, il les vaccine contre la guerre. Parmi ceux-ci, le soldat Doll pense que pour survivre il doit n'en faire qu'à sa tête. Il se heurte au sergent. Et son ardeur à se protéger, à fuir, donc, son supérieur autoritaire, le conduit à perdre la raison. Mais au contraire du soldat Hamp de *King and Country*, qui part hébété à la recherche de la tranquillité, Doll se rue au combat, cherche à détruire ce qui peut l'atteindre ; au lieu de devenir traître, il devient héros. Et ce film est beau parce qu'il montre avec une violence physique (les blessés qui hurlent, les morts que l'on défigure encore pour coincer la plaque matricule entre leurs dents) et morale (la folie de tuer) digne de Fuller, avec une précision militaire digne de Walsh (et le même respect des détonations de chaque arme que dans *Objective Burma*) ce que sont les héros mythologiques. Le soldat Doll, nouveau York (la démence remplace la « sagesse », mais c'est la même volonté de réussir) devient fou hystérique ; il ne sait même plus sur qui il tire, ne connaît plus le danger, possède l'invulnérabilité, comme les dieux et héros antiques.

Ce ne sont pas les lois militaires qui conduisent la compagnie C à la victoire, mais la folie d'un de ses hommes. Et ce film déjà effrayant par les horreurs qu'il nous montre fait alors peur ; ce n'est plus seulement une affaire de tripes, mais aussi une angoisse de la raison. Car nous savons qu'il existe une certaine distance entre le « simple citoyen » et le militaire et que cette distance peut être rapidement franchie. Mais nous comprenons mal comment cette distance peut être tant et si facilement dépassée. Et c'est pour avoir montré, au-dessus du cours militaire de guerre, un Ulysse moderne dans sa terreur, que *The Thin Red Line* d'Andrew Marton est un film intéressant.

Jean-Pierre BIESSE.

# La seconde expédition

**FIRST MEN IN THE MOON (LES PREMIERS HOMMES DANS LA LUNE)**, film américain en Panavision, Technicolor et Dynamation de NATHAN JURAN. *Scénario :* Nigel Kneale et Jan Read, d'après le roman de H.G. Wells. *Images :* Wilkie Cooper. *Décors :* John Blezard. *Effets spéciaux :* Ray Harryhausen. *Montage :* Maurice Rootes. *Musique :* Laurie Johnson. *Interprètes :* Edward Judd, Lionel Jeffries, Martha Hyer, Erik Chitty, Betty McDowall, Marne Maitland, Gladys Henson, Miles Malleson, Hugh McDermott, Gordon Robinson Sean Kelly, John Murray Scott. *Production :* Charles H. Schneer, 1964. *Distribution :* Columbia.

Au risque de chagriner les dévots du genre, il faut bien reconnaître que la Science-Fiction n'a jamais volé très haut sur les écrans. Ce n'est pas tellement affaire de technique. Dans la S.F. littéraire, qui ne coûte à ses auteurs qu'un peu d'encre et de papier, la plus grande partie de la production est asphyxiée par les tabous moraux que l'espèce humaine croit éternels et absolus. Parmi des mondes fantastiques, la permanence de nos préjugés suscite un climat de bouffonnerie dont nous ne nous plaindrions pas s'il ne détruisait les vertus de l'imaginative. Dans l'état actuel des idées reçues, que la Science-Fiction périclite au cinéma ne nous empêche pas de dormir. Néanmoins, le film de Nathan Juran, surgi au milieu de ces terres de désolation, prend l'allure d'un manifeste provocant. Signe du parti pris, *Les Premiers Hommes dans la Lune* rejette avec dédain les aléas du futurisme, et se tourne résolument vers le passé. Au moins, on ne triche pas, et les clichés habituels possèdent cette fois un alibi solide. Pour cela, il a suffi aux scénaristes de faire découvrir, par une banale expédition « contemporaine » sur la Lune, le drapeau britannique et une prise de possession, datée de 1899, au nom de la reine Victoria. Sur Terre, on déniche dans un asile un survivant quelque peu ramolli de l'expédition inconnue. Il commence à raconter son histoire et, dès lors, notre tapage spatial est oblitéré par le conte merveilleux de grand-papa, comme déjà dans *La Machine à explorer le temps*, de George Pal. Trois quarts d'heure sont consacrés aux préparatifs. Le jeune homme sportif et pragmatique rencontre un savant farfelu, lequel vient d'inventer une substance, baptisée "cavorite", qui libère de l'attraction terrestre. Il faut se convaincre mutuellement d'aller sur la Lune, puis construire, expérimenter, etc., avec dans les pattes une emmerdeuse fiancée. A cet égard, l'adaptation de Wells ressemble plutôt à du Jules Verne. Enfin c'est le départ, et commencent trois quarts d'heure délectables. Les Sélénites, qui ont l'aspect d'insectes géants, vivent à l'intérieur de la planète. Ils veulent mettre en conserve leurs visiteurs, après avoir extorqué de ceux-ci le maximum de renseignements. L'échappée salvatrice réussit quand même, et les impitoyables Lunaires mourront de la grippe, comme tout le monde. Ainsi périssent les civilisations.

Le style et l'esthétique des bandes dessinées font merveille dans un tel cas, et je plains le cuistre qui protesterait contre le ton "puéril" de la narration. Il s'agit évidemment d'un film très intellectuel, où l'ostentation de la naïveté témoigne du goût des sociétés décadentes pour les formes culturelles qu'on imagine les plus "primitives". La plupart des décors sont beaux, mais avec assez de négligé pour que le spectateur apprécie le coup de pinceau du maquettiste, le doigté du staffeur. Les divers truquages s'avouent comme tels, avec une "maladresse" feinte, qui ne nous laisse rien ignorer des contours dans le jeu de patience. Certaines images insolites évoquent les meilleurs collages surréalistes. La conception plastique du film, la candeur délibérée du récit, portent référence à l'œuvre de Méliès. Nathan Juran a serré de près le charme et la poésie du dix-neuvième siècle, tels qu'en rêvent les collectionneurs et les artistes de notre temps. L'attrait de ces vieilles choses est indubitable. Cela recoupe les tendances les plus caractéristiques de notre sensibilité. Chant de sirène, séduction perfide : il faudrait tout de même prendre garde, et ouvrir l'œil. Le prologue des *Premiers Hommes dans la Lune* représente plus qu'un truc de scénariste. Il marque le refus du monde réel, de l'avenir, et surtout des possibles. Ce mal est plus répandu qu'on ne le suppose. Une éthique d'amoureux du Marché aux Puces nous guide tous plus ou moins. Pourquoi se met-on à collectionner, depuis deux ou trois ans, les anciennes bandes dessinées ? Pourquoi un homme intelligent, et je pense précisément à Alain Resnais, s'acharne-t-il à une œuvre d'antiquaire, de rat de bibliothèque, afin de constituer les archives d'une préhistoire contestable, quand tout reste à faire pour tirer parti des richesses virtuelles dont regorgeraient les bandes dessinées futures ? On pourrait citer maintes preuves d'une telle tournure d'esprit. L'inexploré inquiète, la métamorphose effraie. Sentiment légitime, car les délices du flash-back, aidés par la nostalgie de l'enfance, nous procurent trop de joies pour être négligés. Simplement il ne faut pas oublier que l'amour du rétrospectif, au cinéma comme ailleurs, est une solution de fuite. Bref, même en présence d'une adaptation de Wells, gardons à notre plaisir une pointe critique.

Michel MARDORE.



ph. r. obligi

conditions au 25 janvier 1965

## *comme en photo-ciné*

Toujours les meilleurs prix. Le service après-vente le plus complet. Le crédit le plus avantageux.

pub. j.-p. boisseau

**au**

# PHOTO-PLAIT

39, Rue Lafayette - Paris 9ème

**30 %** sur les magnétophones. **25 %** sur les téléviseurs et électrophones. **20 %** sur HI-FI BRAUN.

sur notre photo :

**Transistors :** Radiola 264 T et 263 T. Grundig Micro-Boy et Élite. Normende Globe-Trotter. **Magnétophones :** Téléfunken 300 et Grundig TK 47. **HI-FI :** chaîne Perpetuum HSV 20. Braun Audio 1. Meuble Normende. **Téléviseurs :** Sony et Normende et un phono de collection !

# le cahier des autres

*On sait que la Chine bouge ; en attendant la naissance et la maturité d'un cinéma chinois toujours problématique, les « cinéphiles », en Chine, ont un rôle moins stérile qu'en France, et les « distributeurs », loin d'attendre que le vent tourne dans leurs bureaux des Champs-Elysées de Pékin, ne craignent pas l'aventure, comme en témoigne Pékin Informations : « Avant la Libération, il y a quinze ans à peine, l'écrasante majorité des paysans chinois pouvaient passer leur vie entière sans avoir vu un seul film. Actuellement, les paysans chinois sont en train de devenir en masse des fanatiques du cinéma. En 1964, le public paysan a totalisé deux milliards d'entrées. Cela signifie que, chaque jour de l'année, près de six millions de paysans ont vu un film. Qui plus est, ils l'ont vu dans leur village même, ou à proximité. Cette augmentation phénoménale de la fréquentation du cinéma par les paysans a été rendue possible en particulier par la multiplication des équipes itinérantes de cinéma, qui desservent les communautés rurales. Des milliers de ces équipes amènent les spectacles « à la porte » des villageois. Si l'on prend pour exemple la province du Chantong, elle dispose maintenant de 467 équipes itinérantes de cinéma, qui parcourent ses campagnes. Chacune de ces équipes a un circuit fixe desservant un certain nombre de villages choisis comme centres réguliers de projection de films. Il existe dans cette province 34.000 de ces centres, soit une moyenne de un pour trois villages. Tout autour des îles Tcheou-chan, au large de la province du Tchékiang, des « soirées cinématographiques » sont organisées sur l'eau, par les nuits calmes et étoilées. L'écran est hissé à un mât du « navire-amiral » de la flotte, les plus petits bateaux se disposent en demi cercle autour, et le spectable commence. Les pêcheurs apprécient vivement ce service. L'année dernière, trois mille nouveaux centres de cinéma se sont ouverts dans les régions montagneuses du Kouantong. Un de ces nouveaux centres se trouve sur les pentes du pic Omeitchang, le plus haut sommet du district montagneux de Nanyang. Il faut aux trois membres de l'équipe locale neuf heures de difficile escalade pour y arriver. Sur le haut plateau du Pamir, une caravane de chameaux et de yaks conduite par de jeunes Tadjiks va montrer des films dans le district autonome tadjik de Tachkurgan. Pour ces enthousiastes, les brusques variations atmosphériques de la montagne ou l'escalade de parois de glace à quatre mille mètres d'altitude sont des tâches de routine. Trois ou quatre personnes forment une équipe, dotée d'un petit générateur, d'un projecteur et d'un écran portatif. Ils voyagent en camion, en charrette ou même à pied, partout où les véhicules ne peuvent passer. »*

Lu dans *Le nouvel Observateur* (qui, par parenthèses, sur le plan qui nous occupe, est loin d'avoir suivi le beau programme qu'il s'était tracé lors de son premier numéro) : « *Marcel Pagliero, qui fut le protagoniste de* Rome ville ouverte *et le metteur en scène du film de Sartre* Les Jeux sont faits... » Pauvre Delannoy ! Jusqu'à présent, on n'aimait pas ses enfants ; maintenant, on lui en dénie même la paternité...

La revue britannique *Movie*, après dix-huit mois de sommeil vient de renaître, trimestrielle et passionnante de bout en bout. La livraison du printemps 65 s'ouvre par un long entretien avec Richard Brooks suivi d'une étude sur l'auteur de *Blackboard Jungle* et d'une introduction à son dernier film, *Lord Jim*, écrite spécialement par le metteur en scène : « *Pourquoi prendre un roman ayant comme héros des gens du début de siècle et en faire un film soixante-quatre ans plus tard ? Pourquoi* Lord Jim ? *Pourquoi avoir passé trois ans et quatre mois à l'écrire, le préparer et le filmer ? Pourquoi rassembler une distribution exceptionnelle, une équipe technique britannique de grande classe, plus de quatre tonnes de matériel et d'équipement et pourquoi avoir emmené tout ça à 15.000 kilomètres, dans les ports et les jungles du sud Asiatique, un pays dévasté par la guerre et les dangers, où la chaleur est insupportable ? Peut-être parce que nous sentions tous que* Lord Jim *pouvait être autre chose qu'un film ordinaire. Peut-être parce que nous désirions illustrer une expérience humaine inspirée par l'histoire de Joseph Conrad. Quelle histoire ? Une légende d'aventure et d'amour ? Oui, mais avec quelque chose en plus. Je crois que connaître les écrits de Conrad c'est toucher du doigt la vie (...)*
*C'est mon plus fervent espoir que ce film que nous avons embarqué aussi loin et que nous avons mis aussi longtemps à faire soit fidèle au « Lord Jim » de Conrad. Etre fidèle ne signifie pas toujours « être un fac-similé ». Il est possible de traduire précisément ce que Conrad écrivit. Mais cela ne signifie pas nécessairement que le film aura la transparence, l'illumination ou même les intentions profondes du roman, de l'œuvre écrite. Et c'était, et c'est notre but avoué : créer sur l'écran les intentions profondes du « Lord Jim » de Conrad. Conrad écrivait dans un style particulièrement adapté à la forme du roman. Nous, cependant, devons employer un style filmique qui soit adapté à des publics de cultures différentes, de langues différentes (peut-être trois cent langues différentes), des publics dont les niveaux de compréhension sont différents, des publics dont beaucoup n'ont jamais appris à lire, ni jamais appris le processus de pensée qui peut découler de la lecture. Et pourtant c'est mon rêve que tous les peuples, toutes les nations quelles que soient leurs races, leurs nationalités, leurs bases économiques, leurs religions — que pour tous ces peuples, le film raconte l'histoire du « Lord Jim » de Conrad. (...)*
*La première réaction à la lecture d'un livre est d'abord intellectuelle. Si les mots et les idées sont artistiquement assemblés, la seconde réaction peut être émotionnelle. Au cinéma, c'est le contraire. Les mots, les dialogues et les expressions verbales sont secondaires. Ce dont nous nous souvenons d'un film est ce que nous y avons vu. Les images. Un film, c'est d'abord des images. La réaction à un film, comme à la musique, est d'abord d'ordre émotionnel. Si toutes les images sont assemblées artistiquement, la seconde réaction peut être intellectuelle. (...)*
*Parmi les nombreux thèmes qui courent tout au long de « Lord Jim », il en est un qui m'a particulièrement frappé : celui de l'homme qui cherche et trouve une seconde chance. C'est là un thème commun à la plupart des hommes. Qui parmi nous, hommes, femmes, enfants, le faible ou le fort, le riche ou le pauvre, le puissant ou le lâche, quelle que soit notre race, notre nationalité, notre culture, notre religion, civilisé ou sauvage, éduqué ou non — qui parmi nous n'a pas souhaité une seconde chance ? Qui parmi nous n'a pas fait quelque chose dont il est honteux ? Qui n'a pas rompu un code de morale ? N'avons-nous pas tous cherché, à un moment ou à un autre, à « mettre toutes les choses en ordre » — pour nous-mêmes. C'est ce que fait Lord Jim. (...)*
*Le style de ce film, c'est moi, maintenant, à cet instant de ma vie, tout ce que j'ai appris ou pensé ou senti ou désiré ou craint, les petites victoires que j'ai remportées, les nombreuses défaites que j'ai subies. Le style est l'ensemble de tous mes espoirs — oui, c'est le mot — espoirs. (...)*
*Avec l'espoir, on peut chercher la vérité sur soi, la trouver, la connaître, l'accommoder, la regarder en face et faire quelque chose, avec espoir, devenir un homme meilleur. C'est là l'histoire de* Lord Jim. *Ce doit être l'histoire de* Tout le monde. »(Cette dernière phrase est fondée sur un jeu de mot : Lord Jim s'appelle « Everyman » : « Tout le monde ».

Dans *Iskousstvo Kino*, Inna Solovieva consacre une étude aux courts métrages d'Alain Resnais, étude qu'elle intitule : « *La mesure des choses* » : « *Avant* Nuit et brouillard, *Resnais avait fait* Guernica, *film d'après le tableau de Picasso. On lui demanda : « Pourquoi avez-vous fait ce film ? » Le metteur en scène aurait pu répondre que c'était une commande ; il aurait pu répondre que ce tableau avait besoin d'un commentaire pour être compris par le public. Mais Alain Resnais a répondu : « Ce film aurait dû être fait non dix ans après la destruction de la ville mais dix ans avant. Par malheur, les films sont toujours faits après... » (...) Devant le film d'Alain Resnais, on peut avoir deux réactions : « cela ne doit pas recommencer » ou « cela peut recommencer ». On peut se rassurer ainsi : cela a eu lieu une fois et quelque part, très loin. Mais aussi, cela n'a pas eu lieu qu'une fois. Et ce n'était pas loin. Et cela peut se reproduire... Le film fait appel à la mémoire et ne croit pas à ses effets : L'événement est passé : il reste la mémoire qui est si incertaine. (...) Mais Alain Resnais ne veut pas d'un « cinéma posthume ». Il faut, dit-il, s'efforcer de faire les films non après la catastrophe, mais avant elle, pour la prévenir...* »

Jean WAGNER.

# *liste des films sortis en exclusivité à Paris*

du 10 février au 23 mars 1965

## *9 films français*

*Le Bonheur.* — Voir critique dans ce numéro, page 73.

*La Bonne Occase*, film en Scope de Michel Drach, avec Francis Blanche, Jacques Charrier, Darry Cowl, Edwige Feuillère, Jean Poiret, Michel Serrault, Jacqueline Maillan, Jean-Pierre Marielle, Marie-José Nat, Jean Richard, Jean-Louis Trintignant, Claude Brasseur. — Suite de sketches, comme toujours d'inégal bonheur et de (très) inégale drôlerie, dont le principe est calqué à peu près sur celui, désormais immuable, de *La Ronde* (Blanche remplace Walbrook). C'est assez dire que les acteurs, bride sur le cou, valent ce qu'ils valent. Marielle en fait beaucoup, mais plutôt mieux que les autres. Bref, du cinéma d'occasion (pour Drach aussi, espéronsle). — J.-A. F.

*Déclic et des claques*, film de Philippe Clair, avec Annie Girardot, Mike Marshall, Philippe Clair, Renée Saint-Cyr. — Rapatrié, le cinéma pied-noir s'empresse au décalque des tics et défauts de ses hôtes. L'originalité, la conquête, ne consistent pas en l'adaptation de l'esprit pied-noir à la mentalité pathos, de la rue Michelet aux grands boulevards. Les faux mousquetaires finissent à la bourgeoise; pour ce cinéma prisonnier de sa convention, nulle amnistie. — J.-L. C.

*De l'amour.* — Voir critique dans notre précédent numéro.

*Moi et les hommes de quarante ans*, film de Jack Pinoteau, avec Dany Saval, Paul Meurisse, Paul Hubschmidt, Michel Serrault, Michel Galabru. — Une pipistrelle, manucure mais à gifler, fait la chasse aux « sultans » en terrain plat, peu glissant mais fort boueux : ce n'est pas du grand sport. L'essoufflement et l'allongement, les deux thèmes du film et la double recette de l'entreprise, sont obtenus au prix d'efforts bien trop convaincants. Au passage, le film récolte, de Meurisse à Hubschmidt, toutes les bonnes poires du nouveau cinéma français de qualité. De ce cinéma de demi-vierges et de portes entrebâillées, Pinoteau propose un accomplissement qui tient le milieu entre l'art du maquerellage et celui de la conciergerie. — J.-L. C.

*Par un beau matin d'été*, film en Scope de Jacques Deray, avec Jean-Paul Belmondo, Sophie Daumier, Géraldine Chaplin, Georges Géret, Gabriele Ferzetti, Akim Tamiroff. — Tout au plus le crépuscule de Deray, petit début de mythe qui fait long feu. Outre que le scénario manque, que Bébel cause comme au temps de Pépé le Moko, que la petite Chaplin n'est pas encore photogénique, que le metteur en scène placarde une prétention que sa mise en scène remise, la seule justification de cette prétendue action, de ce prétendu suspense, de ce prétendu drame enfin, est que le film est coproduit en Espagne. Le ridicule se trouve assez d'assurance pour viser au tragique (réhabilitation du salaud, sacrifice de la sœur, hécatombe en situation et propos cornéliens...) : le Petit-Guignol se prend pour grand. — J.-L. C.

*Les Pieds dans le plâtre*, film de Jacques Fabbri et Pierre Lary, avec Colette Renard, Jacques Fabbri et sa compagnie. — Principe à l'italienne : les futurs colocataires d'un immeuble en construction se mettent en coopérative pour terminer celui-ci par leurs propres moyens. Fabrication à la française, mais beaucoup plus précise et moins démagogique que ce que l'on pourrait croire : l'homogénéité de la troupe de Fabbri compense l'inégalité de ses éléments, et justifie pleinement le parti pris même du film. — J. R.

*Le Voleur du Tibidabo*, film de Maurice Ronet, avec Maurice Ronet, Anna Karina, Pepe Nieto, Enrique Herreros. — Film d'adolescent (attardé) qui prend pour du talent ses velléités créatrices, et qui fait dans la désinvolture comme d'autres dans le philosophique. Le résultat est tout aussi pesant, le côté pitoyable de l'affaire, encore plus évident. La grâce d'Anna Karina, pourtant, parfois parvient à surnager : pure inconscience. — M. D.

*Yoyo.* — Voir critique dans ce numéro, page 72.

## *12 films américains*

*Bullet For a Badman* (*La Patrouille de la violence*), film en couleurs de R.-G. Springsteen, avec Audie Murphy, Darren McGavin, Ruta Lee, Beverley Owen. — Ce n'est ni le premier, ni le dernier, hélas, de la série Murphy-Springsteen, mais en tout cas l'un des plus immoraux. Histoire de deux amis : l'un, marié, un enfant, tourne mal et est arrêté; l'autre, honnête, en profite pour récupérer la femme et l'enfant. Le vilain s'échappe de prison et veut reprendre sa famille. On l'en empêche. Bêtifiant au possible. — J.-P. B.

*The Disorderly Orderly* (*Jerry chez les cinoques*). — Voir critique dans ce numéro, page 71.

*Fail Safe* (*Point limite*), film de Sidney Lumet, avec Henry Fonda, Dan O'Herlihy, Walter Matthau, Frank Overton, Edward Binns. — Voici que pour Hollywood la séduction des téléphones rouges remplace celle des téléphones blancs : contrairement à ce qu'on pourrait penser, c'est la futilité qui y gagne, car rien de moins palpitant, rien de plus théâtralement « téléphoné » que ces suspenses à l'échelle planétaire, qui renvoient une fois de plus à l'article que vous savez, définitif sur la question : « ô crétin, voici les pièges où tu tombes, voici les grands sujets... » On a dit que le film de Lumet était la version sérieuse de *Dr. Strangelove*. Naturellement, c'est l'inverse, car sans la dimension de la fable, qui préservait le film de Kubrick des interprétations trop littérales, ne demeure ici que jeu de société sans conséquences, bien davantage terrifiant à cause de la mentalité (quotidienne) américaine qu'il révèle que des périls cosmiques qu'il prétend dévoiler. — J.-A. F.

*Father Goose* (*Grand Méchant Loup appelle*), film en couleurs de Ralph Nelson, avec Cary Grant, Leslie Caron, Trevor Howard. — Comment un vieux barbu misanthrope se retrouvera bonne d'enfants, au centre de la guerre du Pacifique. Le principe est connu, ce qui n'empêche pas le scénariste de l'exposer laborieusement dans ses moindres détails, et Nelson de le filmer aussi pesamment sans omettre la moindre péripétie. Strictement réservé aux amoureux fervents de Leslie Caron. — J. R.

*Good Bye Charlie* (*Au revoir Charlie*), film en Scope et en couleurs de Vincente Minnelli, avec Tony Curtis, Debbie Reynolds, Pat Boone, Joanna Barnes. — Fort mal interprétée, la pièce d'Axelrod est très médiocrement filmée en couleurs et décors de mauvais aloi. La cause n'était pourtant pas perdue d'avance qu'un Wilder eût fait triompher. Dépaysé,

Minnelli remballe sa confiserie — qui en tant que telle n'est pas dénuée de saveur — sitôt bouclée la séquence pré-générique. Il est pourtant doté chez M. G. M. d'une persévérance très considérable, ce fascinant ressasseur qui bien des fois nous a émus et réjouis. Mais sa comédie anodine ne déride ou n'attriste que dans la mesure où un « culte paranoïaque de personnalités plus ou moins fantômes » auquel les *Cahiers* n'ont pas été étrangers, veut qu'il soit de bon ton d'être terrifié par ce film, dans quelques cercles où il passe pour l'un des plus beaux sur la Mort. La suite, donc, au *Cahier des lecteurs*. — J. B.

*The Night Walker* (*Celui qui n'existait pas*), film de William Castle, avec Barbara Stanwyck, Robert Taylor, Hayden Rorke, Judith Meredith. — Castle, nous apprend le numéro de « Midi-Minuit Fantastique » qui lui est en partie consacré, est ravi qu'on l'appelle Hitchcock Junior. Voilà qui est fort sympathique, et témoigne d'une louable modestie : malheureusement, l'âge de raison n'est pas pour demain. Le principe du film est pourtant amusant, et la décontraction de Castle plus supportable que la prétention naïve de Corman ou Fisher. Hélas, l'explication finale et rituelle achève de ruiner les rares velléités de poésie ou de fantastique, en réduisant une fois de plus le rêve aux dimensions d'une machination de carabin désœuvré (ou de notaire véreux, c'est la même chose). Ce pourquoi, en dehors de *The Birds*, *L'Ange exterminateur* ou *Marienbad*, il n'est pas de fantastique possible : plus que tout autre, le genre réclame une approche très adulte ou très innocente, sinon... Faites de beaux rêves, conclut Castle lui-même, roitelet du gimmick, une fois bouclée son imbouclable histoire. J.-A. F.

*Open the Door and See All the People* (*Ouvrez la porte et regardez les gens*), film de Jerome Hill, avec Maybelle Nash, Alec Wilder, Jeremiah Sullivan. — Au lieu du numéro à craindre, d'humour symbolique et new-yorkais (voir *Troublemaker*) : une suite de petits numéros gentiment drôlatiques, qui semblent provenir d'une histoire dé — puis remantibulée en fonction d'un principe aussi naïf que littéraire. On peut y prendre un plaisir intrigué. M. D.

*The Secret Invasion* (*L'Invasion secrète*), film en Scope et en couleurs de Roger Corman, avec Raf Vallone, Stewart Granger, Henry Silva, Mia Massini, Mickey Rooney. — Un beau sujet, ce serait beaucoup dire : plutôt quelques notations farfelues, et joyeusement invraisemblables, qui viennent s'inscrire comme malgré elles contre la convention tâcheronesque de l'entreprise (ainsi ce « rythme intérieur » imposé par Vallone à ses camarades). Un beau décor, certes, mais honteusement inemployé. Et une incapacité totale à diriger des acteurs, abstraitement définis (Rooney - poivrot - terroriste irlandais, Silva-la Mort, etc.) une inaptitude extravagante à mettre en scène : rarement vit-on sur un écran matière aussi brouillonne, aussi peu contrôlée. Les rares belles idées restent de belles idées, mais ne deviennent jamais de beaux plans, comme en témoigne la mort de Granger, ou celle du faux général italien. Corman, ou la fumisterie sacrée inspiration. — J.-A. F.

*The 7th Dawn* (*La Septième Aube*), film en couleurs de Lewis Gilbert, avec William Holden, Susannah York, Capucine. — Encore un sujet politique, un peu sur le thème de *The Ugly American*. Donc intéressant, bien que maladroit (surtout au début) et naïf autant qu'ambitieux. C'est l'histoire d'un Américain libéral et décontracté, coincé (en Malaisie) entre les Anglais, butés et bornés, et les communistes, butés et machiavéliques. Ce sont évidemment les Malais qui trinquent. L'Américain s'en sort, mais perd successivement les deux femmes qu'il a rencontrées. L'aventure de la seconde (Capucine au long cou) termine le film. Comme elle est assez jolie, elle laisse sur une bonne impression. M. D.

*The Troublemaker* (*Le Trouble fête*), film de Theodore J. Flicker, avec Tom Aldredge, Joan Darling, Theodore J. Flicker. — Découverte, par un paysan naïf mais fortuné venu s'installer à New York, du système de corruption généralisée qui régit la plus minime entreprise commerciale : ici, l'ouverture d'un bistrot dans Greenwich Village. Le ton du film hésite tout du long entre le burlesque nonsensique et le Brecht de quat'sous, mais les auteurs ont du moins réussi à échapper à l'emprise de Mr. Big : c'est de toute évidence une des productions les plus fauchées de toute l'histoire du cinéma. J. R.

*The Unsinkable Molly Brown* (*La Reine du Colorado*), film en Scope et en couleurs de Charles Walters, avec Debbie Reynolds, Harve Presnell, Ed Begley, Jack Kruschen. — Madame Sans Gêne à Denver, ou comment la richissime petite parvenue réussira, à force d'obstination, à se faire admettre par la bonne société locale. C'est, une fois de plus, un succès de Broadway filmé, très placidement, par Walters — qui ne se départ que durant cinq minutes (le ballet du saloon) de son sang-froid. Par contre, Debbie Reynolds se démène tant qu'elle peut, ce qui n'est pas peu dire, et finit par toucher à force de cabotinage. — J. R.

*Zorba the Greek* (*Zorba le Grec*), film de Michael Cacoyannis, avec Anthony Quinn, Alan Bates, Irène Papas, Lila Kedrova. — Un beau sujet, évidemment — pour Kazan, surtout pour Donskoï. Quinn y croit et fait tout ce qu'il peut. En tout cas, beaucoup plus que Cacoyannis, qui aligne mollement les effets de rigueur, question montage, photo et sentiments. Le tout imprégné du profond mépris que peut avoir pour les *Crétois sous-développés* un grec surexposé. Un bon moment : Papas (trop vite, hélas). — M. D.

## *9 films italiens*

*Buffalo Bill, le héros du Far-West*, film en Scope et en couleurs de Solly V. Bianco, avec Gordon Scott, Mario Brega, Catherine Ribeiro. — Produit (avarié) des relations culturelles américano-italiennes. Depuis que Cinecittà s'attaque à la mythologie U.S., ces derniers répondront-ils en cultivant, à leur tour, l'Ursus et le Maciste ? On ne sait, mais en attendant, mieux vaut revoir ce vieux Buffalo glorifié par Wellman et DeMille. — A. J.

*Fantasmi a Roma* (*Les Joyeux Fantômes*), film en couleurs d'Antonio Pietrangeli, avec Marcello Mastroianni, Sandra Milo, Eduardo De Filippo, Vittorio Gassman. — Non, malgré la présence du célèbre napolitain, ce n'est pas du De Filippo, pas même du Camerini, mais bien du Pietrangeli. Si les producteurs n'ont pas lésiné sur l'affiche, le résultat désole surtout par une désuétude sans charmes, un cabotinage morne qui évoquent fâcheusement les canons de la comédie britannique, spécialiste incontestée des fantômes : il aurait mieux valu, pour les Italiens, ne pas convoiter de tels lauriers. — J.-A. F.

*L'invincibile cavaliere mascherato* (*L'Invincible Cavalier noir*), film en Scope et en couleurs de Umberto Lenzi, avec Pierre Brice, Hélène Chanel, Danièle Vargas, Massimo Serato. — De l'aventure haute en couleurs, Lenzi cherche très distraitement à décaper les lieux communs : siglo diez y siete franco-italianisé, méchant séducteur, jolie captive et mystérieux justicier. Mais le film décape et dépérit. A fuir comme la peste qui y sévit. — A. J.

*Maciste e la regina di Samar* (*Maciste contre gli uomini luna, Maciste contre les hommes de pierre*), film en Scope et en couleurs de Giacomo Gentilomo, avec Jany Clair, Alan Steel, Jean-Pierre Honoré. — Nouvelle preuve de l'impossibilité d'appliquer une politique suivie des auteurs de péplums : *Maciste contre le fantôme* était l'un des meilleurs de la série, décoratif et surprenant. Ici, c'est Gentilomo qui joue au fantôme, parmi trois décors hideux, quelques muscles avachis et des acteurs pour foire du Trône. — J.-A. F.

*Il magnifico cornuto* (*Le Cocu magnifique*), film

d'Antonio Pietrangeli, avec Claudia Cardinale, Ugo Tognazzi, Bernard Blier, Philippe Nicaud, Paul Guers, Michèle Girardon. — Où la trahison, à force d'espionnage, se voit justifiée et, suprême traîtrise, se retournant contre elle-même, s'annule. Rien n'est vraiment faussé, donc tout est faux, y compris Cardinale et Tognazzi, jamais pires, y compris la durée de chaque scène : doublée. Le grand principe-piège du cinéma commercial européen (plus on en remet, moins il en reste et plus ça dure ; ainsi que son corollaire : le plein par le vide) a donc enfin cocufié le cinéma latin : c'est le fiasco du néo-commercialisme italien. — J.-L. C.

*Le Petit Gondolier*, film de Manuel Muroti, avec Joselito. — Joselito jeune homme est très riche. Il met des pantalons longs et regarde les jeunes filles. Il fréquente aussi les blousons noirs et, dès qu'il voit que cela tourne mal, les dénonce à la police. Ce n'est plus seulement un sale gosse, mais un dangereux fasciste. — J.-P. B.

*Sexy Show*, film en Scope et en couleurs de Elio Baletti, avec les Brutos, Suzanne Loret, Lilly Parker, Annie Gorassini. — On peut croire que ce genre de film italien sort régulièrement depuis une éternité. Mais les « Listes des films sortis... » de début 1960 à aujourd'hui nous montrent qu'il n'en est rien. De janvier 60 à avril 63, on ne trouve en effet que trois ou quatre de ces films, dont les pionniers : *Nuits d'Europe* et *Nuits du monde*. Alors que depuis avril 63, il n'y a pas eu moins de douze films (un tous les deux mois) dont trois Renzo Russo. Les titres (français) tournent principalement autour de trois mots : Sexy, Interdit et Nuit. Plus que jamais, quand vous en avez vu un, vous les avez tous vus. — J.-P. B.

*Uomo della valle maledetta* (*L'Homme de la vallée maudite*), film en couleurs de Omar Hopkins, avec Ty Harden, Iran Eory, Peter Larry. — Ce ne sont pas les pseudonymes orientalo-anglais du générique qui américaniseront ce « western ». Cependant, avant de repartir solitaire comme dans un mauvais « Lucky Luke », le héros mettra de l'ordre dans le ménage désuni. Il avait quand-même eu à faire pour réussir, la miscegenation n'étant pas plus tolérée chez les Blancs que chez les Indiens.

J.-P. B.

*Il vangelo secondo Matteo* (*L'Evangile selon saint Matthieu*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

## *4 films allemands*

*Das Geheimnis der Chinesischen Nelk* (*F.B.I. contre l'œillet chinois*), film de Rudolph Zehetgruber, avec Brad Harris, Dominique Boschero, Horst Frank, Maria Vincent. — Une heure et quelque trente minutes de combats douteux... Coups de tête « téléphonés » et uppercuts vaseux ponctués par une batterie à la peau mal tendue. On singe les films noirs ; tueur surmonté d'un feutre 1930 et Vénus de faubourgs cuissues et provocantes (la brune est cruelle, la blonde innocente). Qui a volé le microfilm ? A la quatrième minute, ce n'est un secret pour personne. — A. J.

*Der Henker London* (*Le Bourreau de Londres*), film d'Edwin Zbonek, avec Hansjorg Felmy, Maria Perschy, Dieter Borsche. — Un justicier sanguinaire, chef de cagoulards, et un sadique, sévissent à Londres. Si les deux intrigues parfaitement incongrues restaient parallèles, Zbonek se rapprocherait de Vera Chytilova et son film y gagnerait. Malheureusement, il n'oublie pas de les relier : c'est le même inspecteur qui enquête sur les deux énigmes, et de plus, le sadique, c'est lui. Sachant tout, il ne vous reste plus aucune excuse pour aller constater la lourdeur de la réalisation. — J. B.

*Mord in Rio* (*Les Flingueurs de Rio*), film de Horst Haechler, avec Erika Remberg, Hellmut Lange, Gustave Rojo. — A Rio, les flingueurs sont avares. Ils rognent sur tout. Pas de silencieux, ce joli tube qui fit le succès du premier James Bond. A la place, un misérable mouchoir. Le film, lui aussi, souffre de ladrerie. Acteurs sans conviction et transparences miteuses. On attend un coin de peau, c'est un ballet traditionnel qui survient. Das ist Kultur ! Un détail amusant cependant : le lanceur de couteaux s'entraîne sur une affiche de *Lola*. — G. G.

*Scotland Yard contre le masque*, film de Harald Reinl, avec Joachim Fuchsberger, Karin Dor, Elisabeth Flickenschild. — En attendant la Renaissance (il était temps) du Cinéma germanique, annoncée ici même par Delahaye (Straub, etc.), reconnaissons que Reinl est le seul à insuffler aux entreprises commerciales allemandes, à défaut de talent ou de rigueur véritables, du moins un certain *esprit*, parfois délirant, qui retrouve un peu la grâce des défunts sérials. On peut voir un Reinl par an. — A. J.

## *4 films anglais*

*Girl in the Headliness* (*L'Etrange Mort de Miss Gray*), film de Michael Truman, avec Ian Hendry, Ronald Fraser, Margaret Johnston, Keiron Moore, Natasha Parry. — L'assassinat d'un mannequin londonien nous conduit à voir beaucoup de vilaines choses : drogue, pédérastie, call-girls et sombres histoires de famille. Tout prend fin dans un cimetière sans intérêt, même pour celui qui les aime. Un bon-point à la musique, non qu'elle soit bonne, mais elle n'a jamais rien à voir avec les images. — J.-P. B.

*Goldfinger* (*Goldfinger*), film en couleurs de Guy Hamilton, avec Sean Connery, Gert Froebe, Shirley Eaton, Honor Blackman. — Le seul terrain où l'on puisse envisager un tel film est celui de la sociologie. Chacun y ayant été de sa glose, nous vous épargnerons cependant la nôtre. Reste un cinéma nouveau-riche, trompe-l'œil et plaqué or, puérilement fasciste, une métaphysique du gadget et, surtout, une effarante maladresse technique, allant jusqu'à faire regretter nos Hunebelle et Borderie. De plus, les rares idées (de scénario) sont éventées par la publicité, une fois encore supérieure au laborieux produit qu'elle a charge de vanter.

J.-A. F.

*Guns at Batasi* (*Les canons de Batasi*), film en Scope de John Guillermin, avec Richard Attenborough, Flora Robson, John Leyton, Jack Hawkins. — Version française ou version originale, pour une fois c'est la même chose : un état africain vit les remous de l'indépendance dans l'interdépendance. Un sergent-major de l'armée des Indes, culotte de peau ancien modèle, prend sur lui de défendre toute la civilisation occidentale et les valeurs chrétiennes, contre les méchants progressistes noirs. En apparence la vieille baderne est moquée, mais au fond, Guillermin prend parti pour le colonialisme. O.N.U., travaillistes, et jeunes africains sont ridiculisés. Les hommes parlent trop, les canons se taisent.

M. M.

*Murder Ahoi* (*Passage à tabac*), film de George Pollock, avec Margaret Rutherford, Lionel Jeffries, Stringer Davis, Charles Tingwell, Norma Foster. — Strictement réservé aux amoureux fervents de la sémillante Margaret, pas encore à l'agonie. Les enquêtes de Lady détective se suivent et se ressemblent, que Pollock, capitaine courageux, filme britaniquement, sombrant avec son navire. — J.-A. F.

**2 films yougoslaves**

*Partisans contre S.S.*, film de Nikola Tanhofer, avec Severin Bijelic, Bert Sotlar, Hermina Pipinic. — Fait partie de la vaste catégorie de films de guerre (pas seulement yougoslaves) qui, *en fait* de bons sentiments et de mauvais cinéma nous a déjà tant offert. Bref, encore un film plat de résistance, pour spectateur vraiment très affamé. — A. J.

*Le Triomphe des diables rouges*, film en Scope et en couleurs de Z. Mitrovic, avec E. Karlowa, A. Gavric. — Ajoute au précédent la couleur. Elle n'est pas belle. — A. J.

**1 film argentin**

*Los Viciosos* (*Interpol attaque*), film de Enrique Carreras, avec Graciela Borges, Jorge Salcedo, Coccinelle. — Malgré la présence de Graciela, cette histoire de drogue et d'infâmie est loin d'être une histoire d'éternité, et l'enquête se perd dans les labyrinthes de la confusion, tandis que Coccinelle dévoile ses appâts définitivement féminins. — J.-A. F.

**1 film grec**

*Antigone*, film de George Tzavellas, avec Irène Papas, Manos Katrakis. — Tzavellas, impitoyable, emprisonne son héroïne dans des cadrages tels que, en dehors de toute idée de Destin, on comprend que la malheureuse, asphyxiée, se pende. — A. J.

**1 film espagnol**

*El Verdugo* (*Le Bourreau*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

**1 film soviétique**

*La Bourrasque*. — Voir critique dans notre prochain numéro.

*Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, Albert Juross, Michel Mardore, Jacques Rivette.*

***Dans leur prochain numéro, les* Cahiers du Cinéma *publieront des déclarations de Richard Brooks, Blake Edwards, Frank Tashlin..., la suite du journal de tournage des « Communiants » d'Ingmar Bergman, un débat entre six jeunes cinéastes japonais (Teshigahara, Hani, etc.), les souvenirs de Yoda Yoshikata sur Mizoguchi Kenji, etc.***


***Abonnement*** 6 numéros : **France, Union française, 24 F - Etranger, 27 F.** 12 numéros : **France, Union française, 44 F - Etranger, 50 F.** Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **39 F** (France) **et 44 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

***Anciens numéros*** N° 6, **2 F** - Nos 7 à 88, **2,50 F** - Nos 92 à 147, **3 F** - Numéro spécial : 42, **3,50 F** - 78, 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - 161, 162, **8 F** - **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 45, 48, 54, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 79, 80, 87, 89, 90, 91, 93, 97, 99, 103, 104, 150-151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, ***épuisée*** - Nos 51 à 100, **3 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINÉMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S. A. R. L. au capital de 16.000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - *Commission paritaire n° 22 354*
Imprimerie Cino del Duca, Maisons-Alfort (Seine) - Le directeur de la publication : Frank Tenot.




Vous qui voyagez souvent pour vos affaires ou à titre privé, ne gaspillez pas votre temps, **ayez toujours sur vous votre carte du Diners'Club.** Dans 110 pays, Hôtels, Restaurants, Cabarets, Magasins, Grands Magasins, Loueurs de voitures sans caution, Stations Services, Agences de voyages, etc... sont à votre disposition.

Ainsi, 90.000 établissements de qualité acceptent pour règlement, en France, en Europe et dans le monde entier, votre seule signature sur présentation de votre carte **Diners'Club.**

Tous ces services sont gratuits, les notes ne subissent ni majoration, ni agios. Les dépenses faites à l'étranger s'effectuent au cours légal du change et sont portées sur le même relevé de factures mensuel. Vous réglez donc en francs toutes vos dépenses.

**Comment bénéficier de tous ces avantages ?**
Il suffit d'être membre du **Diners'Club.** La cotisation en est de 50 F par an.

Dans le cadre d'une société, toute adhésion additionnelle bénéficie d'une cotisation réduite à 10 F. De même votre conjoint pourra disposer d'une carte pour la même somme.

Si vous n'êtes pas encore membre du **Diners'Club,** remplissez la demande d'admission ci-jointe et retournez-la à IPSO 11 rue de madrid paris 8e

**DEMANDE D'ADMISSION** **C**

NOM (en majuscules) ____________
PRENOM USUEL ____________
ADRESSE PERSONNELLE ____________
____________
TELEPHONE ____________
BANQUE PERSONNELLE ET ADRESSE ____________
____________
SOCIETE ____________
EMPLOI ____________
ADRESSE DE LA SOCIETE ____________
BANQUE DE LA SOCIETE ET ADRESSE ____________
____________

Précisez ci-dessous si la présente souscription est établie dans le cadre de l'entreprise ____________
à titre personnel ____________

à ____________ le ____________

SIGNATURE

ipso J.E. Thomeret



*cahiers du cinéma prix du numéro : 4 francs*